

Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft

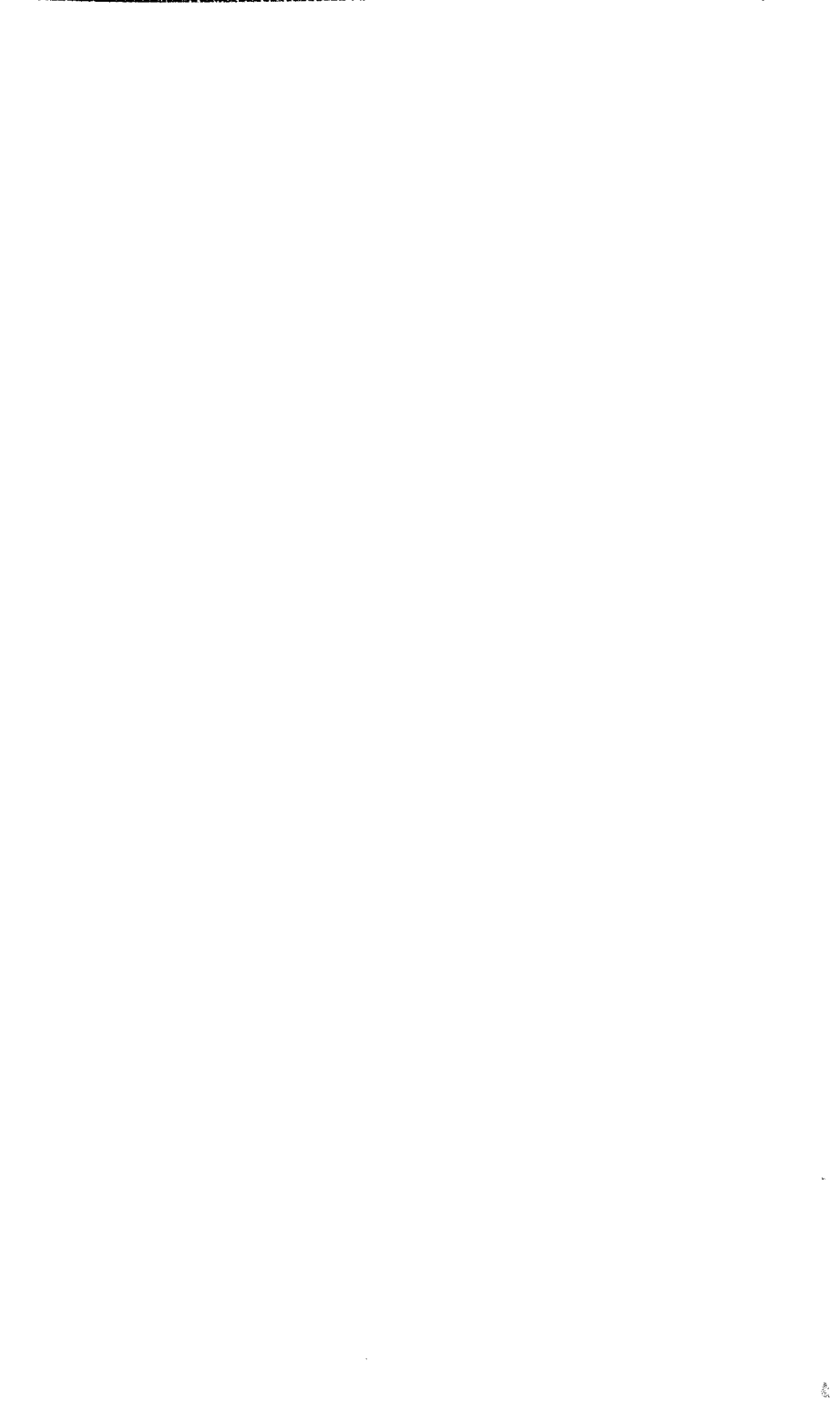
## Athenäum 5. Jahrgang

Jahrbuch für Romantik

Schöningh  
Paderborn [u.a.]  
1995

# ATHENÄUM

Jahrbuch für Romantik



# ATHENÄUM

Jahrbuch für Romantik

5. Jahrgang 1995

Herausgegeben von

Ernst Behler (Seattle) · Jochen Hörisch (Mannheim)  
Günter Oesterle (Gießen)

Ferdinand Schöningh

Paderborn · München · Wien · Zürich



PA 5871

**Beirat:** Alexander von Bormann (Literaturwissenschaft), Okko Behrends (Rechts- und Staatswissenschaft), Rolf Breuer (Anglistik), Wolfgang Frühwald (Literaturwissenschaft), Gerhard R. Kaiser (Komparatistik), Reinhardt Koselleck (Geschichte), Odo Marquard (Philosophie), Kurt Mueller-Vollmer (Sprachwissenschaft), Christian M. Schmidt (Musikwissenschaft), Hartmut Steinecke (Literaturwissenschaft)

**Redaktion:** Raimar Stefan Zons



Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

**Athenäum:** Jahrbuch für Romantik. – Paderborn; München; Wien; Zürich: Schöningh.

Erscheint jährlich. – Aufnahme nach Jg. 1. 1991  
ISSN 0940-516X

Jg. 1. 1991 –

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem  
und alterungsbeständigem Papier © ISO 9706

© 1995 Ferdinand Schöningh, Paderborn  
(Verlag Ferdinand Schöningh GmbH, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile desselben sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen ist ohne vorherige schriftliche Zustimmung des Verlages nicht zulässig.

Printed in Germany. Herstellung: Ferdinand Schöningh, Paderborn

ISSN 0940-516X  
ISBN 3-506-70955-0

311-14 9 95

# Inhaltsverzeichnis

Editorial Ernst Behler .....	9
------------------------------	---

## *Abhandlungen*

Jochen Hörisch: Schlemihls Schatten – Schatten Nietzsches: Eine romantische Apologie des Sekundären .....	11
Elena Agazzi: Teratologisches Vergnügen bei Jean Paul ...	43
Andrea Gnam: „Und Gott tanze vor“: Der Sprung in die Subjektivität im Modus des Traums. Jean Pauls Konzep- tion gewitzten Schreibens im „Schulmeisterlein Wutz“ .	57
Michael Wetzl: Private Dancer, Korrespondenz zwischen Bettina Brentano, Goethe und anderen .....	71
Christa Karpenstein-Eßbach: Achim von Arnims Roman „Die Kronenwächter“ in seiner Stellung zur Romantik .	101
Alexandra Hildebrandt: „Genug sei es eigentlich auch, die Zeichen zu verstehen . . .“ Weisheit, Körper und Neurose in E. T. A. Hoffmanns Erzählung „Die Bergwerke zu Falun“ .....	117
Géza von Molnár: Two Narratives, One Story, Sanguine Tel- ling: Faust and Goethe's Reading of the First Critique .	131
Donatella Di Cesare: Anmerkungen zu Novalis' Monolog	149
Paola Mayer: Die unheimliche Landschaft: Ein Aspekt von Eichendorffs lyrischer Dichtung .....	169
Olaf Brieske: „Vollender romantischer Naturphilosophie“ Weltenbaum, Weltseele und Weltgrammatik bei Gustav Theodor Fechner .....	197
Elisabeth Décultot: Das Frühromantische Thema der musi- kalischen Landschaft bei Philipp Otto Runge und Ludwig Tieck .....	213

## *Romantik und Moderne*

Bernd Stiegler: Die Spiegelreflexkamerastammlinde. Bildsys- teme in E. T. A. Hoffmanns „Die Elixiere des Teufels“	235
--	-----

Andreas Göbel: Naturphilosophie und moderne Gesellschaft. Ein romantisches Kapitel aus der Vorgeschichte der Soziologie .....	253
---	-----

### *Miszellen*

Ingrid und Günter Oesterle: Romantische Spätlese für Gerhard, Neumann zum Geburtstag .....	287
Ralf Simon und Malte Stein: Zur Intertextualität in Arnims Raphael-Erzählung .....	293

### *Berichte*

Barbara Hahn: "Lernen Sie europäisch!" Die Sprachen der Akkulturation um 1800 .....	319
Giesela Horn: Auf Spurensuche: Caroline Schelling in Maulbronn .....	341
Peter Heßelmann: Unveröffentlichte Briefe von August Wilhelm Schlegel .....	345
Renate Schlesier: Forschungsprojekt: Anthropologie und Kultur. Zum Spannungsverhältnis zwischen Rationalismus und Romantik in der Mythenforschung des 19. und 20. Jahrhunderts .....	351

### *Buchbesprechungen*

Jochen Hörisch: Des Lesens Überfluß .....	355
Michael Wetzel: Neues zu Goethes Mädchenfiguren .....	360
Michael Wetzel über das Romantikhandbuch .....	368
Uwe C. Steiner: Über: Peter Fuchs, Moderne Kommunikation .....	376
Ernst Behler: Neue Arbeiten zu Friedrich Schlegel .....	382

### *Forschungsbericht*

Bettina Breuer über Sophie Mereau .....	389
---	-----

*Ideenzirkulation*

Michaud Inhaltsverzeichnis von „romanticisme“ N° 83–86 .	425
Anschriften der Mitarbeiter .....	430
In eigener Sache .....	431



## Editorial

Mit der Übergabe des Manuskripts zum fünften Band des *Athenäums* an die Öffentlichkeit verbinden die Herausgeber die Hoffnung, die Erforschung der Romantik auf neue und bislang noch nicht genügend bekannte Gebiete erstreckt zu haben. Daß damit nicht bloß historische Arbeit geleistet wird, sondern durch die Erforschung dieser wichtigen Phase unserer Vergangenheit das eigene Modernitätsbewußtsein gefördert werden soll, ist ein Gedanke, den diese Zeitschrift von Anfang geleitet hat. Es handelt sich dabei um ein Prinzip, das der Romantik selbst entstammt und von den Frühromantikern im Hinblick auf Shakespeare, Dante, die „ältern Modernen“ und sogar auf die Griechen praktiziert wurde.

Seattle, Januar 1995

Ernst Behler



## Abhandlungen

Jochen Hörisch

### Schlemihls Schatten – Schatten Nietzsches

Eine romantische Apologie des Sekundären<sup>1</sup>

*Für Manfred Frank mit herzlichen  
Glückwünschen zu den großen Ereignissen  
der letzten Zeit*

Wenn manche mystische Kunstliebhaber, welche jede Kritik für Zergliederung, und jede Zergliederung für Zerstörung des Genusses halten, konsequent dächten: so wäre Potztausend das beste Kunsturteil über das würdigste Werk. Auch gibts Kritiken, die nichts mehr sagen, nur viel weitläufiger.

Friedrich Schlegel: Lyceum-Fragment 57

Das Gezeugte ist nicht geringer als das Zeugende, ja es ist der Vorteil lebendiger Zeugung, daß das Gezeugte vortrefflicher sein kann als das Zeugende.

Goethe: Wilhelm Meisters Wanderjahre

<sup>1</sup> Dem ersten Teil des folgenden Textes liegen Notizen zu einem Vortrag zugrunde, den ich am 5. Februar 1994 im Rahmen der „Freiburger Kulturgespräche im Marienbad“ (Freiburg/Breisgau) gehalten habe. Die anschließende Podiumsdiskussion mit Dirk Baecker, Norbert Bolz, Bazon Brock und George Steiner ist im Katalog „Aura“ der Wiener Secession 2.9.–16.10.94 (pp. 78–92) wiedergegeben. Dem zweiten Teil des vorliegenden Textes liegt mein Beitrag zur Konferenz „Nietzsche today“ zugrunde, die unter Leitung von Bernd Hüppauf am 7. und 8. Oktober 1994 an der New York University stattfand.



## Der wundersame Schatz im geheimen Schrein

In Adelbert Chamissos Fragment gebliebener Dramatisierung des Fortunatus-Stoffes<sup>2</sup> gibt es eine so tiefsinnige wie oberflächliche Passage. Andolosia, der zusammen mit seinem Bruder Ampedo das unablässig Geld spendende Glückssäckel seines Vaters geerbt hat, zieht es hinweg aus der monetären Sphäre des Profanen und Sekundären. Er begibt sich, wie es sich für Leute gehört, die von allem genug und übergenuß haben, auf die Suche nach dem schlechthin Einen, nach dem in jedem Sinne Primären, nach dem wunderbaren Schatz im geheimen Schreine, in dem der transzendente Sinn verschlossen liegt und darauf wartet, sich real gegenwärtig zu offenbaren.

Fernher, aus geheimem Schreine,  
Winkt ein Schatz so wunderbar.  
Weiß allein selbst wen er meine,  
Und den Ort, wo er bewahrt.  
Und wir streben, und wir meinen,  
Streben, meinen immerdar,  
Schweifen durch des Lebens Weite,  
Und verachten die Gefahr.  
Wir begehren nur das *eine*,  
Wir begehren immerdar,  
Immerdar auch wills erscheinen,  
Ach! verschwinden immerdar.<sup>3</sup>

Der romantische Text liest sich wie ein früher Test auf George Steiners fundamentalistische Ästhetik der realen Gegenwart. Der ferne geheime Schrein mit seinem wunderbaren Schatz, der sich von keinem Interpreten dazwischen reden läßt, weil er allein weiß, wen er meint und wo er bewahrt ist, setzt ein Begehren frei, das zum Scheitern verurteilt ist: das Begehren nach dem Einen, das die vielen Zerstreuungen hinter sich läßt, nach dem realpräsentem Zentrum, das alles Periphere vergessen macht, nach dem Primären und Ursprünglichen, das alles Sekundäre zur bloßen Peinlichkeit degradiert. Zum Scheitern verurteilt ist das Begehren nach dem Einen, Realpräsentem und Primären, weil diesem ein systemisches

<sup>2</sup> Das Dramenfragment entstand zwischen dem 22. August und dem 22. Oktober 1806 während des Weserfeldzuges; es wurde mit Ausnahme der Gedichte ‚Gesang auf dem Schiffe‘ und ‚Katzennatur‘ erst 1895 posthum veröffentlicht.

<sup>3</sup> A. von Chamisso: Fortunati Glückseckel und Wunschhütlein – Ein Spiel; in: Chamisso: Werke in zwei Bänden, erster Band, edd. W. Feudel und Ch. Laufer. München/Wien 1982, p. 612. Dieses Gedicht wurde unter dem Titel ‚Nach der Abfahrt‘ im ‚Jahrbüchlein deutscher Gedichte auf 1815‘ publiziert.

Paradox oder – um mit Goethe zu formulieren – ein offenes Geheimnis innewohnt. „Immerdar auch wills erscheinen, / Ach! verschwinden immerdar.“ Offenbar ist das Geheimnis dieses Eines: es ist so präsent wie absent, es ist nur als absentes präsent, seine Präsenz ist eins mit seiner Absenz.

Als Geheimnis ist es offenbar, und weil es offenbar ist, ist es kein Geheimnis. Eben deshalb kann man viel hineingeheimnissen. Da der strahlende und doch im Schrein verschlossene Sinnschatz zwar „immerdar erscheinen will“, aber eben nicht immerdar (sondern in christlichen Kulturkontexten allenfalls jeden Sonntagmorgen nach der Wandlung, wenn das Ding heilig ist und nicht mehr profan) realpräsent ist, da der Sinn, den er spendet, sich offenbar nur als entziehender vollziehen kann (tiefsinnigerweise wird ja auch die in den realpräsenten Leib des Gottessohnes transsubstantiierte Oblate nicht etwa unablässig angebetet, sondern verzehrt<sup>4</sup>), da demnach sein Erscheinen so unablässig ist wie sein Verschwinden (beide Prozesse haben „immerdar“ statt), sind supplementäre und also immer schon sekundäre Verse wie die Chamissos nicht nur möglich, sondern, gerade wenn man zentralen Sinn verdichten will, auch unvermeidbar. Am Anfang war das Sekundäre, denn im Ur/sprung ist das Eine und Primäre immer schon zersprungen. Schon darum ist das unablässige Gerede, das vergeblich die Lücken, Risse und Abgründe zwischen Erscheinen und Verschwinden zu füllen versucht, geboten. Das Tabernakelmodell des absent-präsenten, verschlossen-erschlossenen Realsinns ist tiefsinniger als die ihm litierte Theologie, die die dekonstruktiven Untiefen dieses (Realsinn versprechenden und sich dabei unablässig versprechenden) Modells vergessen machen will.

Daß realpräsentere Sinn dieser differenten Einsicht zum Trotz eine reizvolle und verführerische Halluzination ist, weiß auch Chamissos fortschreitendes Drama. Es zeigt gleich in der folgenden Szene Andolosia nach glücklicher Überfahrt am Ziel: am Hof des englischen Königs. Die Überfahrt aber hat ihn, wie er alsbald bemerken muß, wohl auf die andere Seite (einer Unterscheidung – z. B. von Insel und Festland) übersetzt, aber damit nicht schon in transzendente Sphären versetzt. Auf der anderen Seite des Wassers glänzt nämlich nicht das schlechthin Andere, sondern wartet nur das Andere dessen, was er verlassen hat. In England nimmt nun der Sohn des Fortunatus (und bezeichnenderweise handelt das romantische Drama anders als die frühneuzeitliche Roman-

<sup>4</sup> Cf. J. Hörisch: Brot und Wein – Die Poesie des Abendmahls. Ffm 1992

vorlage nur von den Söhnen des Fortunatus und also auch in dieser Hinsicht von „Sekundärem“, genauer: von zwei sekundären Söhnen) auf seiner Suche nach dem primären Sinn und dem Sinn des Primären an einem Turnier teil, um die Königstochter Agrippina zu gewinnen. Schöne und kluge Frauen sind eben (zusammen mit Fetischen) seit jeher der Inbegriff des Primären und des primär-sinnlich erfahrbaren Sinns. Das Turnier aber findet nicht einfach nur statt, es muß vielmehr erst im Namen des Königs durch seinen Kanzler kunstvoll ins Leben gerufen und also, bevor es tatsächlich statthat, ausgerufen werden. Diese Ausrufung geschieht nun in so übermäßig kunstvoller Weise, daß der „Kontrakt zwischen Welt und Wort“<sup>5</sup> (George Steiners Formulierung ist im Englischen suggestiver: „world and word“), den die Kanzlerworte doch stiften wollen, im Augenblick seiner Stiftung auch schon überstrapaziert und dekonstruiert sein wird.

In formvollendeten Terzinen verspricht der Kanzler, der von sich sagt: „Der König spricht zu euch aus meinem Munde“, in ebenso formvollendeten wie von Inhaltslosigkeit bedrohten Sekundärworten also verspricht der Kanzler „der Spiele Deutung die nun enden.“ Diese sekundäre Deutung vergänglicher Turnierspiele, die früher ist als das, was sie deuten<sup>6</sup>, ist unüberhörbar kunst- und tiefsinnig, nicht aber leicht verständlich. Wie auch sollten Worte, die das Verhältnis von „world and word“, von Sein und Sinn umkreisen, leicht verständlich sein? Verwickeln sie sich doch a priori in die Paradoxie, daß das ontosemiologische Verhältnis von „world and word“, von Sein und Sinn nicht von einer Instanz ausgesprochen werden kann, die nicht selbst wiederum der semantischen Sphäre zugehörig wäre. Wie „les mots et les choses“ zueinander stehen, können eben nur die flottierenden Zeichen, nicht aber die Dinge sagen. Die Dinge könnten es (darauf vertrauen die Mystiker von den Ursprüngen bis zu Wittgenstein) allenfalls zeigen bzw. offenbaren. Eine solche Offenbarung aber läßt sich ersichtlich nicht in intersubjektiv und interkulturell zustimmungspflichtige Theoriesprache übersetzen: sie ist offenbar nicht evident und ersichtlich nicht offenbar. Denn es gibt ganz offenbar unterschiedliche Offenbarungsreligionen.

<sup>5</sup> George Steiner: Von realer Gegenwart – Hat unser Sprechen Inhalt? München/Wien 1990, p. 127 (und öfter, cf. pp. 118, 123, 160, 176)

<sup>6</sup> Cf. Thomas Mann, der seine Joseph-Gestalt das „Geheimnis der Träumerei verraten“ läßt: „Die Deutung ist früher als der Traum, und wir träumen schon aus der Deutung.“ (Joseph der Ernährer, Frankfurter Ausgabe, ed. P. de Mendelssohn. Ffm 1983, p. 83)

Dieser ur/sprünglichen Einsicht in die ontosemiologische Suprematie der unsicheren Zeichen über die (vermeintlich) festen (tatsächlich aber zeitlich hinfälligen) Dinge sind auch die sekundären Deutungsworte des Kanzlers in Chamissos protoromantischem Drama verpflichtet.

Es scheint gesprochenes Wort rasch zu verschweben,  
 Das Lied ein gleiches Schicksal zu erfassen,  
 Und selbst vollbrachte Taten zu entleben.  
 Es will die Luft den flüchtigen Schall verlassen,  
 Nicht das Moment, das zu der Vorzeit Tiefe  
 Sich ewig senket, Spuren hinterlassen.  
 Doch unverloren harret, was einst riefte  
 Die Zeit zum Dasein aus des Nichtseins Orte,  
 Ob Zukunftskeim es lautlos annoch schliefe.  
 Gesprochenes Wort dringt durch des Ohres Pforte.  
 Es lebt sein Leben in des Busens Schreine,  
 Und Taten sind ans Licht erblühte Worte.

Das ist schön gesagt, aber schwer zu verstehen und zu deuten. Daß es um die „Deutung (der Spiele,) die nun enden“, paradox bestellt ist, erkennt zuerst der Narr des Königs. Ist es doch sein Amt, Paradoxien nicht, wie üblich, zu tabuisieren, sondern zu beobachten und auszusprechen. Der Narr hat die Lacher auf seiner Seite, wenn er des Kanzlers administrativen Terzinen-Tiefsinn entschlossen in jenen Klartext übersetzt, der ohne Sinn- und Sinnen-Verluste nicht zu haben ist: „Hör mal Papa, ich habe ihn zwar eben sowenig verstanden wie du, aber er spricht doch gut, dein Kanzler, und mich dünkt daß er in vielen Worten gesagt hat, was ohne die vielen Worte ganz klar geblieben wäre.“<sup>7</sup>

Der Witz dieser Narren-Äußerung ist auch für die Zeitgenossen des Romantikers Chamisso unüberhörbar, die auf den Genuß der Lektüre von George Steiners Polemik gegen alles Sekundäre<sup>8</sup> noch verzichten mußten. Die Kanzlerworte sind nämlich ebenso wie die des Narren sowohl dem Register des Primären wie dem des Sekundären, Kommentierenden, Abkünftigen, Überflüssigen und bloß Geschwätzigen zuzurechnen. Sie gelten zu Recht als Primärliteratur, der sich Sekundärliteratur (wie die vorliegende) zuwendet und die Sekundärliteratur häufig genug für eigene Zwecke entwendet<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> L.c., p. 616 sq.

<sup>8</sup> Cf. George Steiner: l.c.

<sup>9</sup> Cf. Jochen Hörisch: Die Wut des Verstehens – Zur Kritik der Hermeneutik. Ffm 1988

Und sie sind überdies ganz ausdrücklich primäre Stiftungsworte, die Ereignisse allererst ins Sein rufen wollen. Doch sie, die stiftenden Worte, sind zugleich auch kommentierende Wörter. Und als solche sind sie von einer outrierten, überflüssigen, artifiziellen Schönheit, die darin beruht und davon bedroht ist, daß sie bloß „words, words, words“ häuft. Die kritischen Worte des Narren über die überflüssigen Worte des Kanzlers verringern die Menge des Gesagten nicht. Nicht nur wir Philologen stellen eben einen Haufen Wörter neben einen Haufen Wörter. Was sonst auch sollten wir tun – zumal seitdem wir wissen, daß wir nicht nicht kommunizieren können? Schweigegebote sind ohne schreckliche Paradoxien und totalitäre Implikationen nicht über einige wenige kairologische Augenblicke hinaus zu realisieren.

Die Paradoxien vermeintlich primärer Worte illustriert auch der romantische Dramentext. Nachdem der Kanzler, der Narr und der König ihren Senf dazugegeben haben, sind der unklaren, klärenden und weiter verunklarenden Worte genug gesprochen. Das sich anschließende Turnier sorgt für Klarheit. Es reduziert überkomplexe Werbungsworte um eine schöne Frau in handgreiflichster Weise. Einer muß der Erste sein. Andolosia gewinnt die Hand Agrippinas; er wähnt sich im auratischen Kreis des sinnlich erfahrbaren Sinnschreins; und er opfert (in einer dichten Szene, die Kästchensymbolik und Danaemotivik verwebt: „Andolosia zieht den Seckel hervor und wirft Gold in ihren Schoß“ lautet die Szenenanweisung) diesem primären Schrein den Inbegriff des Sekundären: das Gold aus seinem Geldseckel. Doch Agrippina hat ersichtlich Lust auf mehr; die einzelnen Goldstücke interessieren die Schöne weniger als die „Quelle“, die das Gold im Übermaß hervorbringt. Deshalb reicht sie Andolosia einen Schlaftrunk, raubt ihm das Glücksseckel und ersetzt es durch ein Double. Und es beginnt jenes Katz- und Maus-Spiel zwischen Agrippina und Andolosia, zwischen Liebe und Geld, zwischen Primärem und Sekundärem, das Chamissos berühmtes Katzenlied besingt. „Immerdar auch wills erscheinen, / Ach! verschwinden immerdar.“

### Primäre Sprache – sekundäres Geld

Nicht umsonst hat der Fortunatusstoff, der sich im 16. Jahrhundert in den Zentren des neuzeitlichen Geldverkehrs durchsetzte (Hans Sachs dialogisierte den Stoff 1553, Thomas Dekkers Stück ‚The Pleasant Comedie of Old Fortunatus‘ erschien 1600 in Lon-

don<sup>10</sup>, das Stück wurde schon 1620 ins Deutsche übersetzt und fand offenbar weithin Beachtung, um 1615 erschien der ‚Kasseler Fortunat‘, und im Jahre 1643 veröffentlichten Johannes Gibertius und der Niederländer Bernard Fonteyn ihre Versionen) – nicht umsonst also hat nach dieser seiner frühen Entfaltung der Fortunatus-Stoff in der Romantik eine zweite Hochkonjunktur<sup>11</sup>. Stellt er doch die Startbedingungen der sich schnell beschleunigenden Neuzeit und ihr Leitmedium dar. Und daß diese Startbedingungen monetär formiert sind – daran lassen die romantischen Prosaisten keinen Zweifel. An kaum einer anderen Epoche sind sie weniger interessiert als am Mittelalter<sup>12</sup>. Allenfalls fasziniert sie dessen Herbst und Ende. Die großen romantischen Prosatexte spielen mit bemerkenswerter Regelmäßigkeit im Augsburg der Fugger und im Nürnberg des 15./16. Jahrhunderts. Nach Augsburg reist (um die Lebensdaten seines historischen Vorbildes unbekümmert) in Begleitung von Kaufleuten der Protagonist von Novalis' Bildungsroman – Heinrich von Ofterdingen; von dort aus bricht Chamisso's Fortunatus auf, um zu erkunden, wie Geld die Welt zusammenhält; zu Dürers Zeiten ergießt Wackenroders kunstliebender Klosterbruder seinen Herzenskummer über die so prosaische neue Zeit; nicht nur um Dürers willen, sondern auch, um Zeitzeuge der startenden Neuzeit zu sein, will Tiecks vagabundierender Held Franz Sternbald seine Wanderungen am Ort seines Aufbruchs enden lassen: in Nürnberg. Und Arnims Roman ‚Kronenwächter‘ läßt gar seinen Protagonisten Berthold um 1500 im süddeutschen Raum einen Palast Barbarossas zur Tuchfabrik umbauen.

In seinem (romantisch akzentuiertem) Motivzentrum handelt der in all diesen und vielen anderen Texten um 1800 (zumindest ko-)präsente Fortunatusstoff von einem doppelten Konflikt: näm-

<sup>10</sup> Cf. dazu die instruktive Arbeit von Klaus Reichert: *Fortuna oder die Beständigkeit des Wechsels*. Ffm 1985, die die launisch-weiblichen Aspekte des Geldmotivs bei Dekker herausstellt.

<sup>11</sup> Der Stoff des Fortunatus-Volksbuchs von 1509 wurde außer von Chamisso u.a. auch von A.W. Schlegel (1801), Uhland (1814, Fragment geblieben), Tieck (1817, mit ca 500 Seiten der umfangreichste Text des *Phantastus*) und von Wiener Literaten wie M. von Collin (1814), M. Stegmayer (1819), F. Raimund (1823) und Lambert (1829) aufgegriffen. Cf. den Artikel ‚Fortunatus‘ in E. Frenzel: *Stoffe der Weltliteratur*

<sup>12</sup> Cf. dazu jetzt Ernst Behler: *Die italienische Renaissance in der Literaturtheorie der Brüder Schlegel und Peter Rau: Die Vorbereitung der romantischen Interpretation der Renaissance bei Karl Philipp Moritz*; beide Essays in: S. Vietta (ed.): *Romantik und Renaissance – Die Rezeption der italienischen Renaissance in der deutschen Romantik*. Stuttgart/Weimar 1994

lich vom Konflikt zwischen den primären und den sekundären Diskursen einerseits und vom Konflikt zwischen Diskursen und dem sprachlosen neuzeitlichen Steuermedium Geld andererseits. Sprache überhaupt vs. Geld bzw. sprachlich manifester Sinn vs. sprachloses Funktionieren: so lautet die Alternative, auf die auch Chamisso den Stoff zuspitzt. Geld ist der Stoff, der die Startbedingungen der Neuzeit elementar geformt hat. Und Geld ist der Inbegriff, ja die (wenn das Wort in diesen Kontexten kein Oxymoron ist:) Inkarnation des Sekundären. Primär kann es schon deshalb nicht sein, weil weder Götter noch Menschen ursprünglich auf dieses diabolische Medium angewiesen waren. Gott mag, als er die Welt schuf, ein hohes theologisches Risiko eingegangen sein. Doch kein einziger Schöpfungsmythos berichtet von göttlichem Risikokapital, das erforderlich war, um das Weltgebäude zu errichten. Das Medium der Schöpfung war eben Sprache und nicht etwa sprachloses Geld. Selbst die sprachmächtigen Geschöpfe, die Gott sprechend nach seinem Bilde erschuf, kamen über Jahrtausende ohne Geld aus und schufen gleichwohl Hochkulturen. Auch noch nach der Erfindung des Geldes konnten gesellschaftliche Funktionssysteme wie Religion und Kunst jahrhunderte- und jahrtausendelang sich so stilisieren, als ob es ihnen gelänge, sich am Medium Geld vorbei zu organisieren. Zum offenbar unvermeidbaren Leitmedium avancierte Geld erst in der Neuzeit. Ja, die seltsam stumme geschichtsphilosophische Signatur des neuzeitlichen Zeitalters ist, wie unter den Romantikern Friedrich Schlegel, Adelbert von Chamisso und später Adam Müller wohl am klarsten erkannt haben, Geld.

In den romantischen Zeiten, die sich des damals immerhin dreihundert Jahre alten Fortunatus-Stoffes annahmen, konnte die Neuzeit erstmals selbstreflexiv werden. Denn sie hatte mit der französischen Revolution die Erfahrung gemacht, daß Geschichte (wenn auch mit unübersehbaren und ungewollten Konsequenzen) machbar ist oder daß sich (mit Hegels klassischen Worten) „der Mensch auf den Kopf, d. i. auf den Gedanken stellt und die Wirklichkeit nach diesem erbaut“<sup>13</sup>. Geld ist das sprachlose Steuermedium dieser auf den Kopf gestellten modernen Welt: das (zumindest chronologisch) Sekundäre avanciert zum (funktional) Primären. Das scheinbar völlig Überflüssige, das, was ohne jeden Gebrauchswert ist, eben das Medium Geld wird zum Inbegriff des Unverzichtbaren.

<sup>13</sup> Hegel: Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte; Werke, edd. Michel/Moldenhauer, Bd. 12. Ffm 1970, p. 529

Das erzrationale Medium Geld, in dessen Zeichen die nicht mehr primär erzählende, sondern sekundär zählende Neuzeit ihren Siegeszug antritt, hat nun aber unübersehbar paradoxe, irrationale und unheimliche Komponenten. Um nur einige zu nennen: Geld ist überflüssig *und* (neuzeitlich) unverzichtbar; es ist (historisch) sekundär *und* (funktional) primär; es ist das Medium einer künstlichen Knappheit, die als artifizielle Knappheit einen geregelten Zugang zu den knappen Gütern stiftet, *und* es kennt gleichwohl keine Grenzen; es ist hochbedeutsam *und* von erschreckender semantischer Armut; es hat göttliche *und* diabolische Komponenten („in God we trust“ steht auf den göttlich-satanischen Scheinen des modernsten Staates zu lesen); es ist von zeit- bzw. gedächtnisloser Funktionalität *und* ermöglicht dennoch einen souveränen Umgang mit Zeit: man kann hier und heute Kredite auf die Zukunft nehmen, und man kann nicht verausgabte Vergangenheit zinsbringend speichern. Sekundäres Geld stellt also noch die Zeitordnung zur Disposition, die doch ein irreversibel primäres, in jedem Sinne ursprüngliches, nämlich göttliches Datum zu sein schien.

Das romantische Interesse am Geld als dem sprachlosen Leitmedium der Neuzeit ist auch durch diese temporale Virtuosität des Geldes bedingt. Noch die offen reaktionären Tendenzen einiger Romantiker verdanken sich paradox den avanciertesten Möglichkeiten der beginnenden Moderne: nämlich der nicht zuletzt monetär induzierten Idee einer Aufhebung der traditionell unbefragten Unumkehrbarkeit des Zeitflusses. Man kann in zeitlos unendlichen Kreisen tauschen und zurücktauschen. Oder geschichtsphilosophisch gesprochen: man kann die moderne Leitidee der sich monetär auf den Kopf stellenden Menschheit, die ihre Wirklichkeit und ihre Geschichte macht, natürlich auch weiterspinnen und umkehren. Wenn es der Gattung, die sich mit Geld ein göttlich-satanisches Medium erwählt, das es ihr ermöglicht, sich als Geschichtssubjekt zu begreifen, gelingt, Geschichte zu machen, dann muß es auch möglich sein, Geschichte rückgängig zu machen<sup>14</sup>. In den herrlich klaren Worten von Friedrich Schlegels 1801 in Jena

<sup>14</sup> Der theologische Charme der Psychoanalyse besteht darin, daß sie für einzelne Biographien verspricht, was progressive Geschichtsphilosophien der ganzen Gattung versprechen: nämlich traumatisierende Urszenen bzw. den Alb verfehlter Geschichte, der auf den Lebenden lastet, aufzuheben – und das heißt nichts anderes als: Vergangenheit zu ändern, den vermeintlich irreversiblen Fluß der Zeit zu revidieren. Und Geschichte rückgängig machen heißt für die Romantiker: die neuzeitlich initiierte und seit 1789 sich modern erfüllende Umstellung vom entscheidenden Leitmedium (religiöse, poetische, politische etc.) Sprache



gehaltener Vorlesung über Transzendentalphilosophie: „Alle Staaten beruhen auf Geld, das Geld aber ist durch Zufall entstanden; es könnte also wieder entrissen werden, dann wäre den Staaten das Fundament weggezogen. Alle jetzigen Staaten würden übereinander fallen“<sup>15</sup> und so den historisch kontingenten Grund der neuzeitlichen Rationalität ansichtig machen. Im Zeichen des sprachlosen Leitmediums Geld tritt die Neuzeit ihren Siegeszug an.

Zu den Verlierern dieses Siegeszugs gehört die (Idee der primären) Sprache. Sie wird, nach Goethes schönem Wort, „überzählig“: das Alphabet erliegt in der Moderne der Suprematie des Numerischen. In der Assignatenszene des Faustdramas hat auch Goethe den Fortunatusstoff aufgegriffen und dabei den Konflikt von Sprache und Geld deutlicher<sup>16</sup> noch als die Romantiker herausgestellt. Dort spricht der Schatzmeister zum Kaiser, der nicht mehr wissen will, daß er seine Unterschrift auf das Scheingeld setzte:

Du zogst sie (die Unterschrift) rein, dann ward's in  
dieser Nacht

Durch Tausendkünstler schnell vertausendfacht.

Damit die Wohltat allen gleich gedeihe,  
So stempelten wir gleich die ganze Reihe,  
Zehn, Dreißig, Fünfzig, Hundert sind parat.

(...)

Das Alphabet ist nun erst überzählig,  
In diesem Zeichen wird nun jeder selig.“<sup>17</sup>

„In diesem Zeichen wird nun jeder selig“ – das ist die protomodern Antiphrase und die profane Umschrift des emblematischen Spruchs, der nach der berühmten Schilderung des Eusebius Pamphili im Jahre 312 Kaiser Konstantin zusammen mit dem Kreuzeszeichen über der Sonne erschien, als er an der Milvischen

---

auf das sprachlose Steuerungsmedium Geld zu revidieren, deutende und bedeutende Sprache in ihre angestammten göttlichen, aber monetär entwerteten Rechte wiedereinzusetzen.

<sup>15</sup> Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe Bd. XII, p. 47

<sup>16</sup> Wenn auch nicht deutlich genug für die Faust-Philologie, die über solche Passagen mit erstaunlicher Entschiedenheit hinwegliest. So kommentiert noch E. Trunz in der Hamburger Ausgabe (Bd. 3, p. 548) die Wendung „in diesem Zeichen (wird nun jeder selig)“ mit „die kaiserliche Initiale“. Die schneidende Allusion auf das berühmte „in hoc signo“ ist ihm (nicht aber Albrecht Schöne; cf. Goethe: Faust – Kommentare von A. Schöne. In: Sämtliche Werke I. Abt./ Band 7/2. Ffm 1994, p. 462) entgangen. Schöne hingegen versteht das Wort „überzählig“ zu harmlos, wenn er es mit „übercomplett“ synonymisiert – ist doch Goethes Pointe die Suprematie des numerischen Geldes über die alphabetische Schrift und über die Sprache insgesamt.

<sup>17</sup> Faust II, vv. 6071-75 und 6081 sq.

Brücke zur entscheidenden Schlacht gegen seinen Rivalen Maxentius antrat: „in diesem Zeichen wirst du siegen“ / „in hoc signo vinces“. Dem damit eingeleiteten Siegeszug der Worte Christi korrespondiert der neuzeitliche Siegeszug der stummen Geldzeichen, die das „Alphabet überzählig“ machen und dem Medium Sprache die Suprematie nehmen.

### Sprachinflation

Gegen diese fiskalische Subversion des primären Mediums, gegen diese monetär-funktionale Austrocknung substantieller Sprache hat eine antineuzeitliche Fraktion mobil gemacht. Kritik der Macht des kalten, satanischen, funktionalistischen, verdinglichen Geldes: das ist ersichtlich der gemeinsame Nenner der Modernitätskritik von rechts und links. Sie kennt allerdings sehr unterschiedliche Zähler. Spezifikum linksliberaler Modernitätskritik ist es, mit dem Medium Geld den Gegensatz von arm und reich zu kritisieren (aber zwischen beidem: der Kritik des Geldmediums und der sozialen Ungleichheit nicht hinreichend zu unterscheiden) und im Gegenzug durch Ausweitung der sprachlichen Sphäre die Macht des „großen Geldes“ eindämmen zu wollen. Sie setzt deshalb auf Mitbestimmung und Mitsprache. Alle sollen eben ein Wörtchen mitreden dürfen. Eine Theorie der kommunikativen Universalkompetenz ist dann in der Tat die so sympathische wie harmlose linke Integrationsoption einer nicht mehr kritischen Theorie, die sich vom Tauschparadigma verabschiedet hat. Die rechte bis reaktionäre Modernitätskritik hat hingegen kaum Einwände gegen soziale Ungleichheit, umso mehr aber gegen das Geld als Medium. Sie will deshalb das entscheidende Herrscher-Wort so knapp und exklusiv wie möglich halten. Carl Schmitt hat diese Option am deutlichsten markiert: „Den deutschen Romantikern ist eine originelle Vorstellung eigentümlich: das ewige Gespräch. (. . .) Die katholischen Staatsphilosophen, die man in Deutschland Romantiker nennt, weil sie konservativ oder reaktionär waren und mittelalterliche Zustände idealisierten, de Maistre, Bonald und Donoso Cortes, hätten ein ewiges Gespräch wohl eher für ein Phantasieprodukt von grausiger Komik gehalten. (. . .) Alle formulieren ein großes Entweder-Oder, dessen Rigorosität eher nach Diktatur klingt als nach einem ewigen Gespräch.“<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Carl Schmitt: Politische Theologie – Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität. Berlin 1979 (3.), p. 69

Wenn depotenzierte Sprache wieder Wert gewinnen soll (so die ebenso antimoderne wie antidemokratische Suggestion, die George Steiner mit einigen konvertierten Romantikern und den Antimodernen um 1900 wie Stefan George teilt), dann muß sie wie alles Wertvolle knapp sein<sup>19</sup>. Wie aber soll Sprechen und Schreiben Wert haben, wenn alle ungestraft ihren Senf dazu geben dürfen, wenn alle lesen und schreiben können, wenn jeder enthemmt mitreden und gar mitbestimmen darf, wenn alle, die auch nur lallen können, Ton- und Videobänder besprechen, wenn jeder 30jährige einen Verlag findet, der sich für die Bestechung nicht zu schade ist, eine weitere Autobiographie zu veröffentlichen? Kurzum: Schon ihre Zahl ist Frevel. Universale Mitsprache- und Mitbestimmungsrechte haben das Medium Sprache inflationär entwertet. Alles kommt darauf an, dem Gerede und dem Geschwätz ein Ende zu machen, um wieder das Entscheidende zu vernehmen und das entscheidende Wort zu sprechen. Darin sind sich Journalismuskritiker wie Kierkegaard und Karl Kraus (der zur Abwehr des Palavers 30 000 Seiten publiziert) mit Dezisionisten wie Carl Schmitt und Heidegger einig, deren Gesamtwerke dem Gerede des „man“ 70 und mehr Bände entgegenstellen.

George Steiners Ästhetiktheologie<sup>20</sup> steht in dieser antidemokratischen und antimodernen Traditionslinie. In einem deutschen Gravitationsfeld bekommt Steiners Verwerfung des Sekundären überdies einen Akzent, den ihr Autor wohl kaum beabsichtigt hat. Das zeigt schon die intrikate Schwierigkeit, den doch scheinbar schlichten Titel des Steinerschen Traktats korrekt zu übersetzen. „Real Presences“ lautete der pluralische Titel des Buches, das 1989 in London erschien. „Von realer Gegenwart“ wurde daraus ein Jahr später im Deutschen. Der ästhetische Plural war gleichsam katholisch singulär geworden. Steiners Reflexion weist hingegen durch diese plurale Konzession Restbestände an Liberalität auf: das Überwältigende, Auratische, Göttliche, ganz und gar In-

<sup>19</sup> G. Bergfleth hat mit neokonservativem Gespür schon 1984 einen Sammelband herausgegeben, der unter dem Titel „Zur Kritik der palavernden Aufklärung“ stand. Ihm wie allen anderen militant konservativen Modernitätskritikern ist entgangen, daß es kaum dümmere Vorschläge zur Bewältigung der modernen Komplexitätsprobleme geben kann als das Diktat.

<sup>20</sup> Zur Kritik an George Steiners ästhetischem Fundamentalismus cf. auch M. Frank: ‚Zerschwatze Dichtung‘ vor ‚Realer Gegenwart‘; in: ders.: *Conditio moderna*. Leipzig 1993, pp. 156-172 und H.-R. Jauss: Über religiöse und ästhetische Erfahrung – Zur Debatte um Hans Belting und George Steiner; in: ders.: *Wege des Verstehens*. München 1994, pp. 346-377

kommensurable kann, wenn nicht in unübersehbar vielen, so doch in mehreren Werken inkarniert sein: *real presences*. Dante oder Shakespeare, Mozart oder Goethe müssen die Urheber göttlicher Werke aber schon heißen.

An den theologischen Implikationen seines Exorzismus gegenüber allem Sekundären läßt George Steiner allerdings keinen Zweifel: „Unendlichkeit ist satanisches Chaos. / Folglich läßt sich Häresie als ‚nicht endende Neudeutung‘ und Neubewertung definieren. ( . . . ) Sekundärer Diskurs ist . . . schismatisch.“ (67)<sup>21</sup>. Wie die Theologie aussieht, die man bis zum letzten Buchstaben gegen das schismatische Gerede des „man“ zu verteidigen hat, ist dann fast gleichgültig. Hauptsache: der eine Gott mitsamt dem einen Primärsinn in einigen exklusiven ästhetischen Inkarnationen gegen alle sekundären polytheistischen Liberalismen und Dekonstruktionen. Auf die Genauigkeit der religiösen Metaphern kommt es Steiner dabei, wie eine kleine Zitatauswahl belegt, die sich wie ein Potpourri journalistischer Oberflächlichkeiten ausnimmt, offenbar nicht an. Die Literaturwissenschaft ist (nach Steiner) das „Mekka des sekundären Diskurses“ (53) – ausgerechnet Mekka als Inbegriff sekundärer Dissoziationen. Sechs Seiten weiter geißelt Steiner dann „die byzantinische Vorherrschaft des sekundären und parasitären Diskurses gegenüber der Unmittelbarkeit“ (59). Hat nicht gerade Byzanz eine beeindruckende Liturgie und Ikonenkunst der Realpräsenz<sup>22</sup> ausgebildet; sollte es nicht „alexandrinisch“ heißen? Daß dann nach zwei weiteren Seiten „die Lampen der (talmudischen) Erläuterung . . . vor dem Tabernakel brennen“ (61), vermag kaum mehr zu erstaunen. Verblüffend ist allerdings die folgende rasante Passage von Byzanz über Alexandria, Jerusalem und Rom nach – Weimar: „Es ist vielleicht weniger Byzanz und Alexandria, was idealtypisch für unsere Situation steht, als vielmehr das Weimar der zwanziger Jahre unseres Jahrhunderts“ (71). Die Weimarer Republik wurde, so Steiners kühne Metapher, vom „Papierleviathan sekundären Gesprächs“ (71) und nicht von einheitlich „Heil“-schreienden Schlägertrupps terrorisiert, die trockenen Augen glaubten, in einem unvergleichlichen und in jedem Sinne primären Führer sei Sinn realpräsent. Gegen die parlamentarische Schwatzbude, den Journalismus und das Gerede po-

<sup>21</sup> Hier und im Folgenden beziehen sich eingeklammerte Seitenhinweise auf G. Steiner: *Von realer Gegenwart*, l.c.

<sup>22</sup> Cf. Hans Belting: *Bild und Kult – Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München 1990

lemisierte damals unter vielen anderen (wie Carl Schmitt und Heidegger) am wirkungsmächtigsten Goebbels, zu dessen allerersten Amtstaten es gehörte, eine Gründungssperre für Zeitschriften auszurufen (die bis 1935 aufrechterhalten wurde).

Von Ehrfurcht gegenüber Primärtexten aus dem Weimar der Goethezeit zeugt George Steiners Zitierpraxis auch nicht gerade. Daß Goethe gefragt hat: „Wie kann ich sein, wenn es jemand andren gibt?“ (184) scheint einem Philologen, der zwar nicht aus dem Mekka der Literaturwissenschaft, aber doch mit einer gewissen Ehrfurcht vor Primärtexten aus einer verlässlichen Bibliothek in die Gefilde des Streites kommt, wenig wahrscheinlich. Doch er hat (anders als der Autor des Traktats, der Übersetzer, der Lektor und der Nachwortschreiber Botho Strauß) Goethe-Verse im Ohr, die so klingen: „Lebt man denn, wenn andre leben?“<sup>23</sup> Goethe hat diese Frage (wohlgemerkt: ob *man* lebt, wenn andre leben) übrigens bejaht. Botho Strauß, der einst so kluge, stilsichere und geistesgegenwärtige Texte wie *Kalldewey Farce* oder *Die Widmung* schrieb und der George Steiners Traktat mit einem emphatischen Nachwort versehen hat, hat im „anschwellenden Bocksgesang“ dann ja auch den Kultur- und Religionskrieg für unvermeidbar erklärt und dafür plädiert, ihn nicht länger zu verschieben<sup>24</sup>. Sein neonationales Pathos straft ihn unmittelbar: Botho Strauß hat nie zuvor so schlechtes Deutsch zu Papier gebracht wie im deutschseligen „anschwellenden Bocksgesang“. Die Sätze dieses Essays stolpern daher, als wolle sich jemand über die Monstrositäten lustig machen, zu der das Lexikon und die Syntax des Deutschen Leute verführen können, die ihrem Weltbild sprachlich nicht gewachsen sind. Ob Botho Strauß bald so schlecht schreibt und denkt wie der Erfinder des unmöglichen Komparativs, Ernst Nolte: ursprünglich, ursprünglicher, am ursprünglichsten?

Genug der zersetzenden Kritik! Daß Steiners Polemik gegen die Inflation des Sekundären, zu der er auch beiträgt, irritierende Phänomene trifft, ist unbestritten. Auffallend ist allerdings, daß er

<sup>23</sup> Goethe: Westöstlicher Divan; Werke – Hamburger Ausgabe, Bd. 2. München 1981, p. 43 (Buch des Unmuts!)

<sup>24</sup> Cf. Botho Strauß: Anschwellender Bocksgesang; in: Deutsche Literatur 1993 – Jahresüberblick, ed. F.J. Götz et.al. Stuttgart 1994, p. 257: „Zwischen den Kräften des Hergebrachten und denen des ständigen Fortbringens, Abservierens und Auslöschens wird es Krieg geben. (. . .) Da die Geschichte nicht aufgehört hat, ihre tragischen Dispositionen zu treffen, kann niemand voraussehen, ob unsere Gewaltlosigkeit den Krieg nicht bloß auf unsere Kinder verschleppt.“ Cf. auch die im selben Band wiederabgedruckten Reaktionen auf diesen „Bocksgesang“.

kaum auf die geläufigen Praktiken eingeht, mit dieser Überfülle umzugehen. Pragmatisch läßt sich nämlich einiges gegen die Flut des Geredes und des Gedruckten<sup>25</sup> unternehmen. Ignorieren oder, wie man in Wien sagt, nicht mal ignorieren, ist die wohl meistgeübte Praxis der Komplexitätsreduktion in der Welt der Publikationen. Wenn man so nicht weiter kommt, kann man auf die vielen Reich-Ranickis und ihre allgemein geschätzte Kunst des Verrisses vertrauen, die auf dem Schlachtfeld der „ästhetischen Prügeley“ übersichtliche, wenn auch nicht eben neue und anregende Verhältnisse schafft, indem sie mit teutonischer Lust Vernichtungsurteile fällt, Literatur dumm interpretiert und so Leseanreize abschafft. In akademischen Kontexten wäre an die sich abzeichnende Aufhebung des Publikationsgebotes für Dissertationen zu denken. Und von Heinz Schlaffer stammt ein romantisch-ironischer und doch handfester Vorschlag: wer immer dazu beiträgt, daß des Bücher-machens kein Ende wird, soll Opfer einer sprachlosen Sanktion werden. Alle Publizisten erhalten für ihre Enthaltksamkeit eine Prämie – sagen wir: DM 2000 monatlich. Wer dann gleichwohl publiziert, dem wird von seinem Professoren-, Redakteurs-, Journalisten-, Kommentator- etc. Gehalt pro Seite DM 200 abgezogen. Es gäbe also so etwas wie eine publizistische Schweigeprämie. Wer dann mit 20 Manuskriptseiten zur endemischen Logorrhoe seinen Beitrag leistet, muß sich diesen Spaß 2000 DM kosten lassen. Und wer mit der Veröffentlichung eines 300 Seiten starken Buches anderen den Spaß verdirbt, dem muß sein zweifelhafter Ruhm schon ein mäßiges Jahresgehalt wert sein. Wetten, daß wir schnell zu einer neuen Übersichtlichkeit gefunden hätten?

### Schlemihls Schatten

Vorschläge dieser Art wird man bei George Steiner vergeblich suchen. An einer ironischen Pragmatik im Umgang mit dem Sekundären ist sein Traktat offen desinteressiert. Der sekundären Werberede für das Primäre geht es vielmehr streng um Fundamentales: um Austreibung des Überflüssigen und des Überflusses. Damit fällt sie hinter einen Stand der Diskussion zurück, der am Ende der Goethezeit bzw. am Anfang des neuen Kommunikationszeitalters erreicht war. Und erreicht war dieser neue Diskussionsstand eben mit der Einsicht, daß es in der Moderne nicht länger

<sup>25</sup> Cf. J. Hörisch: Poetische Überproduktion; in: Merkur 471, Mai 1988, pp. 433-438

um den Konflikt zwischen vermeintlich primärem und sekundärem Diskurs, sondern vielmehr um den Konflikt zwischen den Kommunikationsmedien Sprache und Geld geht. Das Medium Geld überschattet neuzeitlich das tradierte Medium Sprache.

In Goethes letzten Lebensjahren kam es im *Morgenblatt für gebildete Stände* zu einer aufschlußreichen Kontroverse. Die Literaten Wilhelm Wackernagel und Karl Simrock hatten öffentlich darüber gestritten, ob dem Schwert (dafür plädierte Wackernagel) oder der Schreibfeder (dafür optierte Simrock) der Primat gebühre. Die typische querelle allemande hatte munter analytische Ansprüche mit politisch-moralischen Postulaten vermengt; die Argumente und Beschwörungen flogen hin und her; Napoleon und Goethe mußten als geschichtsphilosophisch stilisierbare Hintergrundfiguren herhalten – und einer, der sich in Frankreich und Deutschland gleichermaßen auskannte und der sich überdies als Page der Preußenkönigin Luise und als romantischer Literat, als polyglotter Weltumsegler und als Verfasser einer der bekanntesten deutschsprachigen Novellen einen Namen gemacht hatte, wurde als „Schiedsrichter“ angerufen: Adelbert von Chamisso. Er veröffentlichte im *Morgenblatt* vom 3./4. Juni 1831 folgenden kühl apodiktischen „Schiedsspruch“, der so elegant wie sarkastisch beide Streiter ins Unrecht setzte:

Das Geld ist Macht und Herrlichkeit,  
Ein Freiherr Rothschild ist der Heros unsrer Zeit,  
Verderblich sind die Schuld nur und die Schulden.

Das Geld schafft Frieden nur und Krieg,  
Das Geld, das liebe Geld bedingt allein den Sieg,  
Dem Schwert und Feder dienend sich gedulden.

Und ist euch, meine Herrn, an meinem Urteilspruch gelegen,  
Wer mich am besten honoriert,  
Das mehrste Geld mir gibt, behält, wie sichs gebührt,  
Bei mir auch Recht und das *von Rechtes wegen*.<sup>26</sup>

Chamissos Schiedsspruch ist eindeutig: Weder Schwert noch Feder, weder Geist noch Macht haben im 19. Jahrhundert Anspruch auf ein „Vorrecht“. Der romantische Poet konstatiert (wie 150 Jahre später Lyotard) lakonisch „die Vorherrschaft der ökonomischen Diskursart über die anderen“<sup>27</sup>. Denn „von Rechtes wegen“

<sup>26</sup> Ibid., p. 527

<sup>27</sup> J. F. Lyotard: Der Widerstreit, p. 293 (§ 253); cf. ibid. p. 299 (§ 263): „Das einzige unüberwindliche Hindernis, auf das die Hegemonie des ökonomischen

kommt der funktionale Primat dem Geld zu. Die Hervorhebung im letzten Vers stammt von Chamisso selbst. Die Wendung vom höheren Recht des Geldes *nur* als Sarkasmus oder Zynismus zu begreifen wäre verfehlt. Chamisso liegt vielmehr mit einem Ernst, der romantischen Witz nicht ausschließt, daran, mit der Legitimität des Geldes die Legitimität der Neuzeit herauszustellen: Geld hat am Ende der Goethezeit und nach den napoleonischen Kriegen den funktionalen Primat über Macht, Geist und Sprache – und das nicht nur wegen der normativen Kraft des Faktischen, sondern „von (eigenen, J.H.) Rechten wegen“. Denn die Epoche von Schwert und Feder, von Macht und Geist, ist zu Ende gegangen. Die „Prosa der Verhältnisse“ hat, nach Hegels gleichzeitiger Diagnose, die „Poesie des Herzens“<sup>28</sup> abgelöst. Kurzum: „das alles ist vorbei“, was einer vormonetären Ordnung der Dinge und der Diskurse zugehörte. Eine Variante des Gedichts, die sich in Chamissos *Poetischem Hausbuch* findet, urteilt noch apodiktischer und lakonischer als der publizierte Text:

Ihr Herrn, das alles ist vorbei,  
Es war mit Heldentum, mit Weltumsegelei  
Gar nichts zu machen, sag' ich unverhohlen.

Gar nichts, ich meine gar kein Geld.  
Und jetzt als Federvieh versuch' ichs in der Welt  
Doch mit der Feder ist auch nichts zu holen.

So mag ich von dem Schwert und von der Feder unbestochen  
Ein Richter über beide sein  
Daß aber nur dem Geld und nur dem Geld allein  
Der Preis gebührt bleibt unwidersprochen.<sup>29</sup>

Daß es Chamisso mit seiner apodiktischen Formulierung ernst ist, belegt auch der Umstand, daß sie als kaum versteckte Selbstzitation zu werten ist. Denn im vorletzten Satz seiner 1814 zuerst publizierten „wundersamen Geschichte“ von *Peter Schlemihl* steht als *fabula docet* zu lesen: „Du aber, mein Freund, willst Du unter den Menschen leben, so lerne verehren zuvörderst den Schatten, sodann das Geld.“ Das ist, weil sie die wundersame Geschichte einer traumatisierenden Erfahrung mit Geld beschließt, eine bemerkenswerte Wendung. „Zuvörderst“ den Schatten, also den In-

---

Diskurses stößt, liegt in der Heterogenität der Satz-Regelsysteme und Diskursarten, liegt daran, daß es nicht ‚die Sprache‘ und nicht ‚das Sein‘ gibt, sondern nur Vorkommnisse.“

<sup>28</sup> Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik III, WW 14, p. 393

<sup>29</sup> Werke, L.c., p. 762



begriff des Sekundären, und „sodann“ das Geld als das in der Neuzeit sich entfaltende Derivat des tradierten Sekundären, also das Sekundäre des Sekundären zu verehren lernen: das ist die buchenswerte Zumutung der erzromantischen Geschichte.

Es gehört zu den wenig beachteten Pointen von Chamissos Erzählung, daß sich gegen die neuzeitliche Umstellung von metaphysischer auf monetäre Zweitcodierung ausgerechnet die Gestalt des „Grauen“ wehrt, in der sich kein geringerer als der Teufel camoufliert. Er macht sich nichts aus Geld. Wohl aber hat er an den Schatten aus Platos Höhle das wildeste Interesse. Der Teufel kauft Schatten, weil sein Begehren der platonischen Hinterwelt gilt. Für einen solchen Schatten bietet er schier unbegrenzte Summen. Daß der Teufel der letzte Metaphysiker (und ein Metaphysiker auch ein Teufel contre coeur?) ist, wird daran deutlich, daß er, der arme Teufel, auch in postmetaphysischen Zeiten an der protometaphysischen Forderung festhält, „das Wort aufzufinden, das aller Rätsel Lösung sei.“ „Er entfaltete seine Ansichten von dem Leben und der Welt, und kam sehr bald auf die Metaphysik, an die die Forderung erging, das Wort aufzufinden, das aller Rätsel Lösung sei. (. . .) Nun schien mir dieser Redekünstler mit großem Talent ein fest gefügtes Gebäude aufzuführen, das in sich selbst begründet sich emportrug und wie durch eine innere Notwendigkeit bestand.“<sup>30</sup>

Gegen die satanischen Verlockungen ist Peter Schlemihl nur gefeit, weil er metaphysikimmun ist und die Suche nach dem primären Wort und Zentrum nicht teilt. „Du weißt, mein Freund, daß ich deutlich erkannt habe, seitdem ich den Philosophen durch die Schule gelaufen, daß ich zur philosophischen Spekulation keineswegs berufen bin, und daß ich mir dieses Feld völlig abgesprochen habe.“ Der Teufel hingegen hat das entschiedenste Interesse an einem geschlossenen System und einem „fest gefügten Gebäude, das sich in sich selbst begründet.“ Und er besteht auf primärer Identität, ja er ist ein Identitätsfetischist. Er will nicht irgendeine austauschbare Seele, sondern diese individuelle, unverwechselbare. Wer sich ihm verschreibt, unterschreibt seinen je eigenen Namen mit dem je eigenen Blut. Gott hingegen hat, sofern ihn Metaphysiker nicht gegenteilig auslegen, das lebhafteste Interesse am Jenseits der Identität. Ihn interessiert das Andere des Selbst, ja, daß ein Ich ein Anderer, daß Jacob Israel und Saulus Paulus werden kann, ist Inbegriff seiner göttlichen Gnade.

<sup>30</sup> Chamisso: Peter Schlemihls wundersame Geschichte; in: Werke, I.c., Bd. II, p. 63

Schlemihls Schatten verfügt im ganzen Text nie „über eine feste Bedeutung. (. . .) Er (markiert) das Zentrum eines Erzählspiels, das eine Leerstelle umkreist, die erst noch ausgefüllt werden muß, auf doppelte Weise zeugt er von einer *différance*, einer für die Figur wie für den Leser aufgeschobenen Bedeutung im Sinne Derridas.“<sup>31</sup> Schlemihl, der den Schatten und das Geld zu verehren lernt, hat ein psychodynamisches Trainingsprogramm absolviert, das ihn lehrte, die Neuzeit zu bestehen. Die Neuzeit, die uns zusetzt zu begreifen, daß Schatten nicht Reflexe des Lichtes aus metaphysischen Hinterwelten, sondern Effekte durchaus irdischer Zweitcodierungen sind. Geld ist der Inbegriff postmetaphysischer Schatten<sup>32</sup>.

### Nietzsches Schatten: Die hell-dunkle Vorrede

60 Jahre, nachdem Peter Schlemihl seinen Schatten wiedererlangt hat, hat die romantische Schattenthematik mitsamt der romantischen Rehabilitierung des Sekundären ein philosophisches comeback. „*Der Schatten*: Da ich dich so lange nicht reden hörte, so möchte ich dir eine Gelegenheit geben. / *Der Wanderer*: Es redet: -wo? und wer? Fast ist es mir, als hörte ich mich selber reden, nur mit noch schwächerer Stimme als die meine ist. / *Der Schatten* (nach einer Weile): Freut es dich nicht, Gelegenheit zum Reden zu haben? *Der Wanderer*: Bei Gott und allen Dingen, an die ich nicht glaube, mein Schatten redet; ich höre es, aber glaube es nicht. *Der Schatten*: Nehmen wir es hin und denken wir nicht weiter darüber nach, in einer Stunde ist alles vorbei.“ (I/871)<sup>33</sup> So beginnt die zweite Abteilung des zweiten Bandes von Nietzsches „Buch für freie Geister“, das unter dem Titel ‚Menschliches, Allzumenschliches‘ 1886 erschien<sup>34</sup>. Diese zweifache Zweitplatzierung des zwei-

<sup>31</sup> R. G. Renner: *Schrift der Natur*, (DVjs 65,1991) p. 654

<sup>32</sup> „Schwarze Schatten‘ sind in Leipzig verboten“, titelte am 2. September 1994 die FAZ: das Landgericht Leipzig hatte nämlich professionellen Franchise-Unternehmen verboten, im Auftrag von Gläubigern säumigen Schuldner in Schwarz gekleidete, mit Melone oder Zylinder geschmückte Männer so entnervend nachzuschicken, bis diese sich um jeden Preis zur Zahlung bereitfinden.

<sup>33</sup> Die Angaben in Klammern beziehen sich hier und im Folgenden auf Band und Seitenzahl von Nietzsches Werken in drei Bänden, ed. K. Schlechta. München 1966

<sup>34</sup> Das mit einer Vorrede (unterzeichnet: „Nizza, im Frühling 1886“) versehene Buch stellt zwei frühere Veröffentlichungen zusammen: 1. das 1878 in Chemnitz erschienene Buch ‚Menschliches, Allzumenschliches – Ein Buch für freie Geister‘ und die unter dem Titel ‚Der Wanderer und sein Schatten – Ein Buch für freie Geister‘ 1880 erschienene Fortsetzung.

geteilten Zwiegesprächs, das den zweiten Band des Buches mit dem zweifachen Titel eröffnet und beschließt, hat offensichtlich hochkonstruktive Implikationen. Denn es geht in den Aphorismen, die vom Zwiegespräch zwischen dem Wanderer und seinem Schatten eingerahmt werden, um die abgründigen und die angemessenen Weisen des Umgangs mit allem Sekundären.

Als Durchstreichung oder Einklammerung alles vermeintlich Primären, Prinzipiellen, Ursprünglichen und Grundlegenden ist das seltsame Zwiegespräch angelegt. Nicht umsonst beginnt es mit der Rede des Schattens. Der Schatten ist geradezu der Inbegriff des Sekundären und Abkünftigen – der Inbegriff und eben nicht die Inkarnation. Es gäbe den fleisch- und blutlosen Schatten nicht, wenn ihm nicht etwas Primäres vorausginge, das ihn wirft / unter-wirft / sub-jectiviert, das demnach die Bedingung seiner Möglichkeit ist. Seiner Zweitrangigkeit zum Trotz hat aber der Schatten (Nietzsches) das erste Wort. Und dieses erste Wort des sekundären Schattens ist eines, das zwar keine Bedingung der Möglichkeit des Primären zu sein behauptet, aber diesem doch immerhin „eine Gelegenheit“ gibt – die Gelegenheit, sich kraft des Sekundären als Primäres zu (v)erkennen. Wozu genau diese Gelegenheit ansonsten dienen soll (zum Hören – worauf? – oder zum Sprechen – worüber?), bleibt ungesagt. Der Schatten, den der Wanderer wirft, hat seinen Urheber lange nicht reden hören, und so dürfte die angedeutete „Gelegenheit“ die Gelegenheit zu einer Rede sein, die unabhängig vom Gesagten ein offenes Ohr und eine Widerrede findet. Nicht das, was diese Rede zu sagen hat, zählt, sondern daß überhaupt eine Rede statthat und nicht vielmehr nicht.

Diese Rede ist eine „Vorrede“ (872) – eine Vorrede im doppelten Wortsinne. Sie geht (erstens) als Rede, als Unterredung zwischen dem Wanderer und seinem Schatten, den folgenden schriftlichen Aufzeichnungen voraus, die ohne diese Vorrede nicht wären – halten sie doch fest, „wie wir zusammen gesprochen haben.“ Der Wanderer nimmt diese Wendung seines Schattens auf (die Wendung kommt also zweifach vor) und betont dabei das „wie“, um es sodann vom „worüber“ der Rede, die zu Schrift gerinnen soll, zu unterscheiden. „Wie (Hv. Nietzsche) wir zusammen gesprochen haben? Der Himmel behüte mich vor langgesponnenen schriftlichen Gesprächen. Wenn Plato weniger Lust am Spinnen gehabt hätte, würden seine Leser mehr Lust an Plato haben. Ein Gespräch, das in Wirklichkeit ergötzt, ist, in Schrift verwandelt und gelesen, ein Gemälde mit lauter falschen Perspektiven: alles zu

lang oder zu kurz. – Doch werde ich vielleicht mitteilen dürfen, worüber (Hv. Nietzsche) wir übereingekommen sind?“ (872)

„Alles zu lang oder zu kurz“: was (nicht nur mit Blick auf die platonische Verschriftlichung sokratischer Gespräche) vom Verhältnis zwischen lebendiger Rede und der Schrift gilt, die Reden fixieren will, gilt ersichtlich auch vom Verhältnis zwischen dem Wanderer und dem Schatten. Ja, es gilt vom Verhältnis zwischen allem vermeintlich Primären und Sekundären. Wer dieses Verhältnis (z. B. von Körper und Schatten, Reden und Schrift, von Sein und Sinn, Physik und Metaphysik, Waren und Geld, Sachverhalten und Gedanken etc.) in platonisch-aristotelischer Tradition als ein Verhältnis der Adäquanz gestalten will, wer also die beiden Relate einer Relation einander entsprechen lassen und verbindlich ineins verweben, texten, spinnen will, verfällt einer platonischen „Lust am Spinnen“ – und spinnt. Gegen alle übermächtig „ernsten“ Versuche, im Interesse von Sinnstabilität Adäquanz zu erzwingen, setzt die dunkle Vorrede Disproportionen als regulatives Antiprinzip von Bedeutsamkeit in Szene. („Sinn“ ist – nach Heideggers schöner Überlegung – „in seinem Begriff umgrenzt als dasjenige, von woher und auf Grund wovon das Sein überhaupt als solches offenbar werden und in die Wahrheit kommen kann.“<sup>35</sup> Der Begriff „Bedeutsamkeit“ soll hingegen nicht einen Einheits-sinn von Sein oder ein transzendentes Signifikat anzeigen, sondern Semantizität überhaupt als Effekt der temporalen Verfassung von Sein begreifen.<sup>36</sup>) Vorrede ist diese Vorrede demnach auch in einer zweiten Hinsicht. Sie erhellt und enthüllt witzig die Strukturen, die jeder Rede vorausliegen. Nietzsche inszeniert in dieser Vorrede die fundamentalsemiologische Frage, warum überhaupt Bedeutsamkeit ist und nicht vielmehr nicht. Und die doppelte dunkle Andeutung einer Antwort lautet: weil Differenzen und Disproportionen irreduzibel sind und weil Zeit für unaufhörliche Differenzen sorgt. Bedeutsamkeit vollzieht sich als Entzug (als Dekonstruktion) eines festen Sinnfundaments. Die Dekonstruktion von Sinn ist der Schatten, ohne den die Konstruktion von Bedeutsamkeit nicht wäre.

Die Vorrede zu ‚Der Wanderer und sein Schatten‘ hat kein eigentliches, distinktes Thema. Sie exponiert kein „worüber“ der

<sup>35</sup> M. Heidegger: Nietzsche I. Pfullingen 1961, p. 26

<sup>36</sup> Zur Unterscheidung von Sinn und Bedeutung cf. J. Hörisch: Brot und Wein, l.c., p. 275 sqq. und ders.: Das Sein der Zeichen und die Zeichen des Seins; in: J.H.: Die andere Goethezeit – Poetische Mobilmachung des Subjekts um 1800. München 1992

Rede. Offenbar also ist die Gelegenheit (zur Rede), die der Schatten dem Wanderer gibt, eine reine Gelegenheit (ohne thematische Festlegungen), eine reine Gabe der Möglichkeit von Aussagen und Urteilen. Der Urheber dieser Gabe, die der Angesprochene hin- nimmt („Nehmen wir es hin“), ist nicht personal zu bestimmen: „Es redet: – wo? und wer?“ Das Gespräch zwischen dem Wanderer und seinem Schatten beginnt also mit der diskursanalytischen Frage *par excellence* – der Frage nach dem Ort (topos) und dem Subjekt der Rede, die da ergeht. Ob der Wanderer „(s)ich selber reden (hört), nur mit noch schwächerer Stimme als die (s)eine ist“ oder ob tatsächlich sein Schatten redet, bleibt unentschieden. So unentschieden wie die Frage, was es denn hieße, wenn man die Frage „wer redet?“ eindeutig beantworten und also das Subjekt der Rede angeben könnte. Denn auch dann bliebe unentschieden, ob dieses Subjekt Grund hätte, sich als Herrn oder aber als Unterworfenen der Rede zu begreifen: Subjekt – Sub-jekt. Ein Schatten erfüllt den buchstäblichen Sinn des Begriffs ‚Subjekt‘. Er, der auf den Boden geworfene und nun dort liegende Schatten, ist ein *subjectum*, ein *hypokeimenon*<sup>37</sup>. Nietzsches Schatten erfüllt diesen Buchstabensinn des Wortes ‚Sub-jekt‘ und ist doch auch ein freier Geist. Ob Gehör-Halluzination eines Sich-selbst-sprechen-Hörenden<sup>38</sup> oder freie Rede (s)eines Anderen: der Schatten spricht, eröffnet, gibt Gelegenheit. Wie sollte bei all diesen Verwirrungen und Zweideutigkeiten diese Gelegenheit beglaubigt sein? „Bei Gott und allen Dingen, an die ich nicht glaube, mein Schatten redet; ich höre es, aber glaube es nicht.“

Offen ist dieses Ohr für eine wenn nicht unerhörte, so doch selten (z. B. bei Meister Eckart, Angelus Silesius und Hegel) vorge- tragene Überlegung – eben für die Überlegung, danach das Sekun- däre den funktionalen Vorrang vor dem Primären, das Begründete den Vorrang vor seinem Grund, das Abkünftige den Vorrang vor seiner Abkunft, das Geschöpf den Vorrang vor seinem Schöpfer hat. In den Worten des abschließenden Zwiegesprächs, das auf 350 Reflexionen folgt und geradezu überdeutlich auf die berühmtesten Hegelsätze anspielt: „*Der Schatten*: Um den Preis der vollen Men- schen-Erkenntnis möchte ich auch wohl dein Sklave sein. Der Wanderer: Weißt du denn, weiß ich denn, ob du damit nicht un- versehens aus dem Sklaven zum Herrn würdest?“ (1007)

<sup>37</sup> Cf. M. Heidegger: Nietzsche II. Pfullingen 1961, p. 429 sqq. („Der Wandel des *hypokeimenon* zum *subiectum*“)

<sup>38</sup> J. Derrida: *La voix et le phénomène*. Paris 1967

Was Nietzsches Wanderer vernimmt, hinnimmt und gibt, ist, gemessen an den tradierten Denkgewohnheiten, unglaublich. Wenn er „bei Gott und allen Dingen, an die (er) nicht glaub(t)“, die Rede seines Schattens hört und hinnimmt, aber nicht beglaubigt, so ist die Paradoxie der (Nicht-) Beglaubigung nicht etwa mutwillig provoziert, sondern vielmehr unvermeidbar. Denn der, der sagt, daß das, was er sagt, wirklich auch so gemeint sei, wie es gesagt wurde, wer also seine Rede ausdrücklich beglaubigt und deshalb darauf drängt, daß sie auch geglaubt wird, wird auch diese Beglaubigungsaussage erneut beglaubigen müssen und wird also mit seinen diskursiven Strategien das Gegenteil dessen erreichen, was er beabsichtigt: er unterminiert die Glaubwürdigkeit seiner Rede eben dadurch, daß er sie fundieren will. Wer feste Fundamente sucht, stürzt ins Bodenlose.

In dieses Paradox verwickelt sich der Wanderer nicht. Denn er glaubt ja eben nicht an die Inbegriffe des Ursprünglichen, Anfänglichen, Feststehenden, Prinzipiellen und Primären – er glaubt nicht an die festen Fundamente der Metaphysik und der Physik, an Gott und „alle Dinge“. Er glaubt aber auch nicht an die Rede des Schattens, die er doch sinnlich gewiß hört. An der Beglaubigung seiner Rede, an der durch sokratisch-argumentativen Zwang eingeholten Zustimmung des Hörers zu seinen Worten ist der Schatten auch gar nicht interessiert. Sein Diskurs will – ist er doch der Diskurs eines Schattens – vielmehr ein dunkler sein. „*Der Schatten*: Es ist gut, daß wir beide auf gleiche Weise nachsichtig gegen uns sind, wenn einmal unsere Vernunft stille steht: so werden wir uns auch im Gespräche nicht ärgerlich werden und nicht gleich dem anderen Daumenschrauben anlegen, falls sein Wort uns einmal unverständlich klingt. Weiß man gerade nicht zu antworten, so genügt es schon, etwas zu sagen: das ist die billige Bedingung, unter der ich mich mit jemandem unterrede.“ (871)

Diese Offenheit für Dunkles setzt aufgeklärte, helle Einsichten frei. „Damit es . . . Deutlichkeit der Rede . . . gebe, ist der Schatten so nötig wie das Licht.“ (871 sq.) Wer Schatten nicht ertragen kann, muß das Licht ausschalten. Wer dunkle Reden verabscheut, wird auf Erleuchtungen (und auf profane Erleuchtungen zumal) verzichten müssen. Nicht ohne Grund hat gerade dieser dunkle Diskurs, der es zuläßt und hinnimmt, sich „etwas schattenhaft“ (872) auszudrücken und ein „dunkles Wort“ zu wagen, in der knapp bemessenen Zeitspanne bis zu der Abenddämmerung statt, die noch dem „längsten Tag“ (1008) – und am längsten Sommer- und Sonnentag des Jahres findet das Zwiegespräch statt – ein Ende

macht. „In einer Stunde ist alles vorbei“ (871), sagt der Schatten gleich zu Beginn des Gesprächs dem Wanderer. Und gegen Ende der „Vorrede“ mahnt der Wanderer den Schatten: „Ein paar hundert Fragen (und nicht die eine Frage nach dem einen festen Einheitsgrund, J.H.) drücken auf meine Seele, und die Zeit, da du auf sie antworten kannst, ist vielleicht zu kurz.“ In der Frist zwischen dem hohen Mittag, an dem die Sonne so senkrecht steht, daß sie keinen Schatten wirft, und dem Abend, an dem „die Sonne sinkt“ (1008) und mit dem Licht den Schatten tilgt<sup>39</sup>, machen der Wanderer und sein Schatten die Schatten der Philosophie- und Theoriegeschichte, aber auch der Alltagshermeneutik zum „worüber“ ihres Zwiegesprächs.

### Göttliche Fülle oder eigener Schatten

„Am Anfang war. – Die Entstehung verherrlichen – das ist der metaphysische Nachtrieb, welcher bei der Betrachtung der Historie wieder ausschlägt und durchaus meinen macht, am Anfang aller Dinge stehe das Wertvollste und Wesentliche.“ (873) Von diesem metaphysischen „Nachtrieb“, dem, seiner akribischen Nietzschelektüre zum Trotz, auch Heidegger in verhängnisvoller Weise verfallen war, handelt gleich die dritte Aufzeichnung aus „Der Wanderer und sein Schatten“. Die folgenden Reflexionen bemühen sich unablässig, gegen den Sog eines solchen Ursprungs- und Anfangsfetischismus anzudenken. Was keine leichte Aufgabe ist. Denn der Platonismus als jene anfängliche Gestalt systematischen Denkens hat – so Nietzsches viel zu wenig beachtete These – selbst schon mit einer Umkehrung des anfänglichen Denkens begonnen. Plato gilt ihm als der Artist des Denkens, der Wirklichkeit nicht aushält und dem der „schattengleiche Rest“ des Realen wertvoller scheint als dieses selbst.

Die Frage nach dem logisch und chronologisch Primären und eigentlich Wirklichen ist die genuin platonische Frage. Nietzsche hat sie so pointiert: „Ein Künstler hält keine Wirklichkeit aus, er blickt weg, zurück: seine ernsthafte Meinung ist, daß was ein Ding wert ist, jener *schattengleiche* (Hv. J.H.) Rest ist, den man aus Farben, Gestalt, Klang, Gedanken gewinnt; er glaubt daran, daß,

<sup>39</sup> Um philologisch genau zu sein: die Frist des Gesprächs ist durch die Wendung „in einer Stunde ist alles vorbei“ (871) bezeichnet. Die „Stunde“ dürfte aber – auch im Hinblick auf die Zeit, die die 350 Reflexionen in Anspruch nehmen – nicht chronologisch, sondern metaphorisch gemeint sein.

je mehr subtilisiert, verdünnt, verflüchtigt ein Ding, ein Mensch wird, *um so mehr sein Wert zunimmt: je weniger* (Hv. Nietzsche) real, um so mehr Wert. Dies ist Platonismus: der aber noch eine Kühnheit mehr besaß, im Umdrehen: – er maß den Grad Realität nach dem Wertgrade ab und sagte: je mehr ‚Idee‘, desto mehr Sein. Er drehte den Begriff ‚Wirklichkeit‘ herum und sagte: ‚Was ihr für wirklich haltet, ist Irrtum, und wir kommen, je näher wir der ‚Idee‘ kommen, um so näher der ‚Wahrheit‘. – Versteht man es? Das *war die größte Umtaufung*: und weil sie vom Christentum aufgenommen ist, so sehen wir die erstaunliche Sache nicht. Plato hat im Grunde *den Schein*, als Artist, der er war, dem Sein *vorgezogen!*“<sup>40</sup>

Incipit metaphysica: mit dieser Umkehrung von Sein und Schein beginnt die Herrschaft der schattenhaften Hinter-Welt (=Metaphysik) über die Welt (Physis). Weil er der Welt untreu wird und zu ihren „schattengleichen“ Ideen überläuft, die er sodann für das eigentlich Wahre und Seiende erklärt, ist Platon Nietzsches Hauptgegner. Den Platonismus und seine christliche Popularisierung zu bekämpfen ist aber keine leichte Aufgabe. Denn Plato selbst, der doch den „schattenhaften Rest“ so unendlich aufgewertet hat, hat in seinem berühmtesten Text (dem Höhlengleichnis im Staat 6/1) die Schatten denunziert. Für Platon ist der Schatten der Inbegriff des Sekundären, Abkünftigen, für das vom eigentlich Sein der Idee am weitesten Entfernte. Draw a distinction: Der Gründungsakt der systematischen Philosophie ist die Deklassierung des Schattens und die Unterscheidung von Primärem und Sekundärem. Sie wird eigens getroffen, um dann der Philosophie (später der christlichen Religion) die Aufgabe zuzuweisen, den chorismos zwischen Sekundärem und Primärem alsbald rückgängig zu machen und also die Dinge wieder der Idee (oder in christlicher Perspektive: die Irdischen dem Himmel, die Zeit der Ewigkeit etc.) zuzuführen.

Nietzsche, der angetreten war, den Platonismus und d. h.: Platos Umkehrung von Sein und Schein umzukehren, kann sich freilich in einer Hinsicht dem Sog des Platonismus nicht entziehen. Der Kritiker Platons will das schon im Anfang systematischer Philosophie vom ersten in den zweiten Rang verwiesene Sein gegen den Schatten (der Metaphysik) rehabilitieren. Das aber heißt: der Metaphysik-Kritiker Nietzsche muß sein zweites antiplatonisches Motiv, nämlich die platonische Unterscheidung von Primärem und Sekundärem zu dekonstruieren, aufgeben. Er wertet wie sein

<sup>40</sup> Aus dem Nachlaß der Achtzigerjahre; WW III, p. 880



Antipode Platon den Schatten ab und feiert den „hohen Mittag“ als schattenlose Lichtung der Wahrheit des Seins.

Den hohen Mittag und also die Stunde, in der kein Schatten geworfen wird, preist schon ein Aphorismus aus ‚Menschliches, Allzumenschliches‘. „Am Mittag. – Wem ein tätiger und sturmreicher Morgen des Lebens beschieden war, dessen Seele überfällt um den Mittag des Lebens eine seltsame Ruhesucht, die monden- und jahrelang dauern kann. Es wird still um ihn, die Stimmen klingen fern und ferner; die Sonne scheint steil auf ihn herab. Auf einer verborgenen Waldwiese sieht er den großen Pan schlafend; alle Dinge der Natur sind mit ihm eingeschlafen, einen Ausdruck von Ewigkeit im Gesichte – so dünkt es ihm. Er will nichts, er sorgt sich um nichts, sein Herz steht still, nur sein Auge lebt, – es ist ein Tod mit wachen Augen.“ (996) Auch Zarathustra, der Einsame, will allem Sekundären und allen Schatten entfliehen. „Um die Stunde des Mittags aber, als die Sonne gerade über Zarathustras Haupt stand“ (II/512) und er also keinen Schatten wirft, ist die Welt „still“ und also „vollkommen“. „O Glück! O Glück! Willst du wohl singen, o meine Seele? Du liegst im Grase. Aber das ist die heimliche feierliche Stunde, wo kein Hirt seine Flöte bläst. / Scheue dich! Heißer Mittag schläft auf den Fluren. Singe nicht! Still! Die Welt ist vollkommen.“ (513) Vollkommen ist die Welt, wenn sie kein Double hat, wenn sie von allem Sekundären befreit ist, wenn sie nicht vom Schatten einer Hinterwelt behelligt wird, wenn keine Stimme die reine Erfahrung des reinen Seins erschreckt.

Die Ambivalenz ist deutlich: im Zwiegespräch zwischen dem Wanderer und dem Schatten wertet Nietzsche den Schatten gegen die platonische Tradition auf; in dem Aphorismus vom hohen Mittag (und vielen anderen Passagen seines Werks) wertet er hingegen den Schatten und andere Doubles ab. Diese Ambivalenz ist motivgeschichtlich gut vorbereitet. Ist der Schatten doch das Double schlechthin. Und als Double ist er von tiefer Doppeldeutigkeit<sup>41</sup>. Ein Schatten kann tödliche Assoziationen mit sich führen: man kann ein bloßer Schatten seiner selbst sein und schließlich als Schatten im Reich des Hades verkehren. Mit einer „Hadesfahrt“, die Nietzsche wagte, um „mit einigen Toten reden zu können“, die ihm lebendiger vorkamen als die lebenden Zeitgenossen, die ihm „mitunter wie die Schatten vorkommen“, endete auch die erste Abteilung von ‚Menschliches, Allzumenschliches‘. Die Schatten der Toten sind lebendiger als die Lebenden, die schon in diesem

<sup>41</sup> C.G. Jungs nicht sonderlich komplexe Schattenlehre macht sich diesen Umstand zunutze. Cf. auch E. Husserls Verwendung des Begriffs ‚Abschattung‘.

Leben Schatten sind. Wenn Nietzsche Schatten mit Leben und eben nicht mit Tod assoziiert, so kann er auch bei dieser Akzentsetzung an eine lange Motivtradition anknüpfen. Vermag ein Schatten doch auch Schutz vor einer Sonne zu spenden, die alles Leben zerglüht. Nicht umsonst gehört der Schatten zum unabdingbaren Inventar der locus amoenus-Szenerie, die erotisch dem Hadesreich sein Recht bestreitet. Die Reihe der Ambivalenzen ist damit noch nicht abgeschlossen. Ein Schatten kann ein einigermaßen verlässliches Bild dessen geben, der ihn wirft. Ein monopolistischer Schatten kann aber auch, wie schon die Gefangenen aus Platons Höhle nach ihrer Befreiung erfahren müssen, für Verwechslungen zwischen Simulacrum und Wirklichkeit verantwortlich sein. Und ein Schatten kann absent und präsent sein. Noch die Umstände seiner Absenz sind zweifach: Schatten verschwinden, wenn kein Licht herrscht. Schatten verschwinden aber auch in der panischen Stunde des hohen Mittags, wenn eine Überfülle an Licht alle Doubles und alle Besinnung vertreibt.

Nietzsches Denken bewegt sich im Raum dieser Ambivalenz. Es tritt an, die (platonische) Metaphysik zu überwinden und bleibt doch noch in ihren Vorgaben gefangen. Heideggers Nietzsche-Rekonstruktion hat dies herausgestellt – und zugleich verschattet. Der erste Band von Heideggers Nietzsche-Buch schließt mit den Worten: Nietzsche lesend „erfahren wir als Erstes (ein Zweites oder Drittes folgt nicht, J.H.), wie weit, wie entschieden schon das Sein vom Seienden und der Vormacht des sogenannten Wirklichen überschattet wird. / Die Überschattung des Seins durch das Seiende kommt aus dem Sein selbst, als die Seinsverlassenheit des Seienden im Sinne der Verweigerung der Wahrheit des Seins. / Doch, indem wir diesen Schatten *als* Schatten erblicken, stehen wir schon in einem anderen Licht, ohne das Feuer zu finden, dem sein Leuchten entstammt. Der Schatten selbst ist so schon anderes und keine Verdüsterung:

„Es sagen der Wanderer viele davon,  
Und das Wild irrt in den Klüften  
Und die Herde schweifet über die Höhen,  
In heiligem Schatten aber,  
Am, grünen Abhang wohnet  
Der Hirt und schauet die Gipfel.“ (657)  
Hölderlin, „Der Mutter Erde“<sup>42</sup>

<sup>42</sup> Heidegger: l.c., p. 657 sq.

Ein klassischer Dreischritt: 1. Sein wird seinsgeschichtlich umso mehr vergessen, als es vom Seienden überschattet wird. Seinsvergessen interessiert „man“ sich, je weiter vom Anfang entfernt, desto rücksichtsloser, für Seiendes und eben nicht für Sein und Zeit. Der Autor von ‚Sein und Zeit‘ hatte für diese Überschattung bzw. für diese materialistische „Vormacht des sogenannten Wirklichen“ noch eine (keinem anderen als Georg Lukács entlehnte) aufschlußreiche Formel bereit: „daß die Gefahr besteht, das ‚Bewußtsein zu verdinglichen“<sup>43</sup>. Eine Formel, die es durchaus nahelegt, die Vormacht des sekundären Seienden vor dem primären Sein soziologisch aufgeklärt zu verstehen: das Seiende, das Dasein soweit bringen und bedingen kann, Sein zu vergessen, ist nichts anderes als das Ding, das Ware geworden ist. Der spätere Heidegger hat diese Fragestellung: ob Seinsvergessenheit sich auch geld- und waretheoretisch buchstabieren läßt, völlig ausgeblendet. 2. „Die Überschattung des Seins durch das Seiende“ ist nun aber nicht nur eine Fehlform des Seinsverständnisses, sondern eine Möglichkeit, die „aus dem Sein selbst (kommt)“. Denn Sein wäre ohne die (durch seine zeitliche Verfassung immer schon gezeitigte) ontologische Differenz von Sein und Seiendem nicht das, was es ist und was „es gibt“: Sein. Seiendes ist also der notwendige Schatten des Seins, das selbst differierend und unterschieden ist. Seinsvergessenheit ist demnach eine authentische Möglichkeit des Seins selbst. 3. Wenn wir diesen „Schatten *als* Schatten erblicken“, dann stehen wir in „einem anderen Licht“ als in dem des aufklärerisch verdinglichten Denkens. Dieses „andere Licht“ läßt keine Rückschlüsse auf das verzehrende „Feuer (zu), dem sein Leuchten entstammt“. Aber es entbirgt immerhin, daß der Schatten, den es und der es mit sich bringt, irreduzibel, weil nicht abkünftig, sondern vielmehr ursprünglich ist. Ursprünglich in der Weise, daß an ihm erhellt und sich entbirgt, daß im „Ur-sprung“ schon ein Sprung ist, daß Schatten und Licht gleichursprünglich zusammengehören. „Der Schatten ist so schon anderes und keine Verdüsterung.“

<sup>43</sup> Heidegger: Sein und Zeit, p. 437. Die Wendung wird von Heidegger in Anführungsstriche gesetzt; Lukács' 1923 erschienene Abhandlung über ‚Geschichte und Klassenbewußtsein‘ aber nicht ausdrücklich erwähnt. Die Formel „Verdinglichung des Bewußtseins“ kommt auch in § 10 von ‚Sein und Zeit‘ vor. Cf. dazu J. Hörisch Die Krise des Bewußtseins und das Bewußtsein der Krise – Zu Sohn-Rethels Luzerner Exposé = Vorwort zu A. Sohn-Rethel: Soziologische Theorie der Erkenntnis. Ffm 1985, p. 11 sqq.

## Der Schatten des Geldes – Nietzsches platonische Chrematophobie

„Nur zu Zeiten erträgt göttliche Fülle der Mensch.“ So heißt es in Hölderlins Elegie ‚Brod und Wein‘ (v. 114). In der spätesten Version hat Hölderlin diese Zeile entschieden verändert. Es heißt nunmehr: „Nur zu Zeiten erträgt eigenen Schatten der Mensch“ (v. 118).<sup>44</sup> Nach dem Ende der Metaphysik und der Ontotheologie ist der Mensch mit seinem eigenen Schatten allein. Er kann Schatten nicht mehr meta-physisch einer Hinter-Welt zurechnen. Und er hat keine Gründe mehr, hinter Schatten eigentliches Sein zu vermuten. Nietzsche hat (ähnlich wie vor ihm Hölderlin) immer wieder versucht, postmetaphysische Zeiten „gut zu deuten“. Postmetaphysische Zeiten sind Zeiten der Befreiung von den Schatten der Hinterwelt, der Befreiung von allen Zweiweltenlehren. Dem psychologischen Megatrainingsprogramm, das Nietzsche in dieser Hinsicht entwarf, war allerdings kein durchschlagender Erfolg beschieden: „Tod. – Durch die sichere Aussicht auf den Tod könnte jedem Leben ein köstlicher, wohlriechender Tropfen von Leichtsinn beigemischt sein – und nun habt ihr wunderlichen Apotheker-Seelen aus ihm einen übel-schmeckenden Gift-Tropfen gemacht, durch den das ganze Leben widerlich wird.“ (1000 sq.)

Für das Scheitern einer „fröhlichen Wissenschaft“ vom buchstäblich leicht-sinnigen (und eben deshalb bedeutenden!) Leben in postmetaphysischen Zeiten macht Nietzsche vor allem *den* Schatten verantwortlich, der den Schatten der Metaphysik beerbt hat: den Schatten des Geldes. „Danae und Gott im Golde“ ist ein Aphorismus aus ‚Morgenröte‘ überschrieben. In ihm heißt es lapidar: „was man ehemals ‚um Gottes willen‘ tat, tut man jetzt um des Geldes willen, das heißt um dessen willen, was *jetzt* am höchsten Machtgefühl und gutes Gewissen gibt.“ (I/1151) Nietzsche hat so scharf wie wohl sonst nur noch Goethe und Chamisso, Marx und Max Weber erkannt, welche erkenntniskritischen und kryptotheologischen Implikationen die Umstellung von Metaphysik auf Meta- und Megafiskalismus in sich birgt. Aber er hat darauf verzichtet, diese Erkenntnis entschieden zu Ende zu denken und d. h. Geld als Medium der Befreiung von metaphysischen Fixierungen zu begreifen. Nietzsches Geldkritik ist nicht sonderlich originell. Nietzsche ist vielmehr so chrematophob wie Sokrates und Platon.

<sup>44</sup> Sämtliche Werke, Frankfurter Ausgabe, Bd. 6: Elegien und Epigramme. Ffm 1976, pp. 251 (v. 114) resp. 261 (v. 118)

Nietzsche verwirft, wie üblich, „jene wahrhaft international heimatlosen Geldeinsiedler . . ., die, bei ihrem natürlichen Mangel des staatlichen Instinktes, es gelernt haben, die Politik zum Mittel der Börse, und Staat und Gesellschaft als Bereicherungsapparate ihrer selbst zu mißbrauchen.“ (III/283) Und er kritisiert in (terminologisch immerhin bemerkenswerter Parallele zu Marx) im 63. Aphorismus von ‚Menschliches, Allzumenschliches‘ die „moralischen Charaktermasken“, zu denen starke Individuen unter dem Druck der Anpassung an gesellschaftliche Verkehrsformen verkommen können: „In den Zeiten, da die Charaktermasken der Stände für endgültig fest, gleich den Ständen selber gelten, werden Menschen verführt sein, auch die moralischen Charaktermasken für absolut zu halten und sie so zu zeichnen. So ist Molière als Zeitgenosse der Gesellschaft Ludwigs XIV. verständlich; in unserer Gesellschaft der Übergänge und Mittelstufen würde er als ein genialer Pedant erscheinen.“ Der Begriff ‚Charaktermaske‘<sup>45</sup> ist ein Neologismus Jean Pauls, den Marx und Eichendorff aufgriffen und der durch eine unter diesem Titel stehende 1861 erschienene Novellensammlung von Alfred Meißner<sup>46</sup> eine gewisse Popularität erlangte. Jean Paul wird übrigens im 99. Aphorismus von ‚Menschliches, Allzumenschliches‘ erwähnt und als „Verhängnis im Schlafrock“ charakterisiert. Ein Verhängnis ist Jean Paul in Nietzsches Perspektive allein deshalb, weil er noch einmal den platonischen Idealismus literarisch hoffähig macht.

Als Kritiker der „großen Geldwelt“ (889) will Nietzsche eine „Philosophie der heiteren Tauschablehnung und Neidlosigkeit in die Herzen einpflanzen“ (868). Der Preis für diese so freundliche wie (zumal in Nietzsches sonstigen Reflexionskontexten) konventionelle Bemühung ist hoch. Als Kritiker des postmetaphysischen Schattens, nämlich der vollendeten monetären Zweitcodierung der Welt, optiert Nietzsche, der ansonsten entschieden Antiplatoniker ist, für das Primäre. Schon die Wortwahl seiner großartigen Charakteristik des Platonismus legt es nahe, seine philosophiegeschichtliche Diagnose monetär zu wenden. „Je mehr subtilisiert, verdünnt, verflüchtigt ein Ding, ein Mensch wird, *um so mehr sein Wert zunimmt: je weniger real, um so mehr Wert*“: in diesem

<sup>45</sup> Cf. Jochen Hörisch: Charaktermasken – Subjektivität als Traum und Trauma bei Jean Paul und Marx und ders.: Larven und Charaktermasken – Zum elften Kapitel von Ahnung und Gegenwart; beide Essays in: J.H.: Die andere Goethezeit, I.c., pp. 29-46, 212-221

<sup>46</sup> Charaktermasken. Leipzig 1861

Zeichen tritt die Neuzeit an. Nietzsches Algorithmus erklärt implizit, aber eben nicht ausdrücklich das Subtilste, Verdünnteste, Verflüchtigste: nämlich Geld zum Medium der universalen Zweitcodierung und Geld zum funktionalen Äquivalent der platonischen Idee.

Wenn aber Metaphysik durch Ökonomie und Gott durch Geld ersetzt wird, so eröffnet sich eine Hermeneutik, die dies- und jenseits von Platonismus und Christentum prozediert. Sie läßt keine Zweiweltenlehren mehr zu. Stärker als jede Philosophie sorgt Geld dafür, Sein und Zeit als knappe Ressourcen zu erfahren, denen treu zu bleiben sich lohnt. Geld ist, wie alle Fundamentalisten wissen, der Inbegriff des Innerweltlichen. Auf die Möglichkeit, Geld als das schattenhafte Medium zu begreifen, das rein innerweltlich von metaphysischen Fixierungen auf Gott und von transzendenten Signifikaten befreit und das es erlaubt, den „Schatten *als* Schatten zu erblicken“, hat Nietzsche hingegen verzichtet. Dabei hätte sie leicht ergriffen werden können. Denn die populärste Geld- und Schattennovelle überhaupt – eben Chamissos ‚Schlemihl‘ – endet, nachdem sie eine Geschichte entfaltet hat, die weiß Gott Raum für eine Kritik des Geldes läßt, ausdrücklich mit der nun zum zweiten Mal zu zitierenden Wendung: „Du aber, mein Freund, willst Du unter den Menschen leben, so lerne verehren zuvörderst den Schatten, sodann das Geld.“ Nietzsche hat diese Verehrung verweigert. Er hat die Tiefenstrukturen der postmetaphysischen Neuzeit erkannt, aber versucht, sie zu hintergehen. So findet sich bei Nietzsche beides: sowohl der Antiplatonismus als auch der platonische Affekt gegen alles Sekundäre, Minderwertige, Abkünftige, Niedrige<sup>47</sup>. Das machte sein Denken (wie das Heideggers) anschußfähig für Fundamentalisten des Primären. Und das unterscheidet seine Schatten-Metaphysik von Celans Schwellen- und Schattendichtung, die keine Angst davor hat, daß auch ein zweiter spricht – „Sprich auch du“:

<sup>47</sup> Cf. Urs Marti: Der grosse Pöbel- und Sklavenaufstand – Nietzsches Auseinandersetzung mit Revolution und Demokratie. Stuttgart/Weimar 1993

**Paul Celan: Sprich auch du**

Sprich auch du,  
sprich als letzter,  
sag deinen Spruch.

Sprich –  
Doch scheide das Nein nicht vom Ja.  
Gib deinem Schatten auch den Sinn:  
gib ihm den Schatten.

Gib ihm Schatten genug,  
gib ihm so viel,  
als du um dich verteilt weißt zwischen  
Mittnacht und Mittag und Mittnacht.

Blicke umher:  
sieh, wie's lebendig wird rings –  
Beim Tode! Lebendig!  
Wahr spricht, wer Schatten spricht.

Nun aber schrumpft der Ort, wo du stehst:  
Wohin jetzt, Schattenentblößter, wohin?  
Steige. Taste empor.  
Dünnere wirst du, unkenntlicher, feiner!  
Feiner: ein Faden,  
an dem er herabwill, der Stern:  
um unten zu schwimmen, unten,  
wo er sich schimmern sieht: in der Dünung  
wandernder Worte.<sup>48</sup>

<sup>48</sup> In: P. Celan: Gedichte in zwei Bänden – Bd. I. Ffm 1975, p. 135 (Von Schwelle zu Schwelle)

Elena Agazzi

## „Teratologisches Vergnügen bei Jean Paul“

In der von Dr. Francesco Freschi verfaßten *Storia della medicina in aggiunta a quella di Curzio Sprengel*<sup>1</sup> (Ergänzende Geschichte der Medizin zu der Curzio Sprengels), so wie auch im vorhergehenden *Versuch einer pragmatischen Geschichte der Arzneykunde* von Burkhard Eble<sup>2</sup> ist jeweils ein längerer Abschnitt über den „excursus“ zur physiologischen Anatomie zu finden. Diese Textstellen sind den größten Gelehrten der Teratologie gewidmet, die die wissenschaftliche Übergangszeit zwischen dem 18. und 19. Jahrhundert hatte entstehen lassen. Das Interesse Freschis ist besonders auf drei Namen ausgerichtet: (Erstens,) Osiander, der 1814 seine Dissertation über den Ursprung und die Entwicklung des menschlichen Fetus in der Gebärmutter vortrug; wie Freschi beobachtet, sei dieses – wie er sagt – „mysteriöse“<sup>3</sup> Phänomen auf eine lange und genaue Untersuchung zurückzuführen. (Zweitens,) Johann Friedrich Meckel, der mit seiner Publikation über die Herkunft der Monster – 1918 im *Handbuch der pathologischen Anatomie* erschienen – besondere Aufmerksamkeit auf sich zog, widmete dem Autor Jean Paul, der hier im Zentrum unseres Interesses steht, sein Bändchen *De duplicate monstruosa* (1916). (Drittens und:) Letztens, Prokaska, der sich mit einer spezifischen Erscheinungsform von „Mißgeburten“ beschäftigte: der von in anderen Feti eingeschlossenen Feti.

Daß die Thematik von Mißgeburten zu jener Zeit eine ausgesprochene Anziehungskraft ausübte, ist am reichlichen Auftreten von Mißgestalten in der europäischen Literatur der Romantik, besonders der deutschen, zu erkennen.

<sup>1</sup> Francesco FRESCHI, *Storia della medicina in aggiunta a quella di Curzio Sprengel*, Florenz 1843, vgl. bes. Bd. 8, Teil 1.

<sup>2</sup> Burkard EBLE, *Versuch einer pragmatischen Geschichte der Arzneykunde enthaltend die Geschichte der theoretischen Arzneykunde von Jahren 1800–1825* Wien, 1837–1840.

<sup>3</sup> Francesco FRESCHI, *Storia della medicina . . .*, a.a.O., S. 640.



Diese unförmigen Gestalten erinnern sehr an das abweichende Ergebnis, anhand dessen Osiander im Paragraphen 11 die Bildung des Fetus erklärt: „Über die Bildung der Extremitäten (kann man sagen): zuerst schälen sich verästelte Knötchen aus dem wurmförmigen Embryokörper; aus diesen dann kleine fingerlose Pfoten: diese Auswüchse werden der üblichen und normalen Entwicklung gemäß länger und dann zu Unterarm und Arm; (das ist die Erklärung dafür, warum) bei einigen Mißgeburten Hände und Füße ohne Unterarm und Arm und ohne Beine und Schenkel am Rumpffestsitzen, da mit den oberen Extremitäten genau das gleiche passiert wie mit den unteren.“<sup>4</sup>

Wir können unverzüglich ein Beispiel zitieren, wie man diese beunruhigenden Bilder innerhalb der Literatur anwandte, die wissenschaftliche Daten auf diesem Gebiet leichtfertig mit volkstümlichem Aberglauben mischt, indem wir auf eine Textstelle in *Die Serapionsbrüder* von E. T. A. Hoffmann verweisen, die eine im Jahr 1551 vorgekommene Begebenheit erzählt. Ein vornehm wirkender Fremder hatte sich im Haus des Ratherrns Walther Lütken zu Besuch begeben, während dessen Frau ein Kind zur Welt bringen sollte; sobald er die Hebamme Barbara Roloffin erblickt hatte, warnte er die Eltern vor deren Anwesenheit und spielte dabei auf ihre dämonischen Kräfte an. Die Reaktion der Hebamme war tatsächlich das typische Hexenverhalten: die Frau sprach unverständliche Schmähworte aus und ihr Gesicht verdüsterte sich. Und wie zu erwarten, hatte das Neugeborene tierhafte Züge: „Das Ding war ganz kastanienbraun, hatte zwei Hörner, dicke große Augen, keine Nase, ein weites Maul, eine weiße verkehrte Zunge und keinen Hals. Der Kopf stand ihm zwischen den Schultern, der Leib war runzlicht und geschwollen, die Arme hingen an den Lenden, und es hatte lange dünne Schenkel“<sup>5</sup>. Unnötig darauf hinzuweisen, daß sich nach dieser Magie ein Wirbelsturm erhob – die Hebamme wurde über die Dächer der Stadt hinweggetragen und landete unversehrt auf einer nahegelegenen Wiese.

Dank der genauen Anmerkungen Hoffmanns zu den eigenen Erzählungen, ist es möglich, die Quelle dieser Begebenheit zu rekonstruieren. Die Episode stammt aus dem *Microchronicon Mar-*

<sup>4</sup> ebd., S. 642.

<sup>5</sup> E.T.A. HOFFMANN, *Die Serapionsbrüder*, hg. v. Walter Müller-Seidel, Bd. 3, V. Teil, Darmstadt 1985, zit. S. 519;

E.T.A. HOFFMANN, *I confratelli di San Serapione*, hg. von PINELLI Carlo, Vorwort von MAGRIS, Claudio; in: HOFFMANN, E.T.A., *Romanzi e racconti*, Bd. II, Turin 1969, S. 472.

*chicum* von Peter Hafft, aufgeführt im *Codex Diplomaticus Brandenburgensis*, zum ersten Mal 1862 in Berlin erschienen<sup>6</sup>. Hoffmann – seinerzeit hatte er natürlich das Manuskript gelesen – hatte einige 1551 vorgefallene, wunderliche Fakten herausgenommen: Darunter die Geburt eines Knaben in Witstock bei Tannenwalde, zu dem die Beschreibung des Ratherrensohns Lütken<sup>7</sup> genau paßt, außer der Nase, die Hafft als „krumm“ bezeichnet, während Hoffmann von „keiner Nase“, also vom Fehlen der Nase spricht. Hafft fügt den übrigen Elementen folgende Erwägung bei: „*In diesem Jahr ist der Teufel an vielen örtern bey der nacht sichtlich auf der gassen gangen, hat an Thüren geklopft, offte weisse Todtenkleider angehabt, Ist mit zum begrebnis gangen vnd sich trawrig gestalt, hat auch offte andere geberde gehabt vnd die Leute erschreckt*“<sup>8</sup>. Anhand dieser Erzählung, die Hoffmann Lotario, einem der Rahmenfiguren in *Die Serapionsbrüder* in den Mund legt, wollte der Autor nicht nur das Entsetzen einer Bürgerfamilie angesichts einer abnormalen Geburt herausstellen, sondern auch die schreckenerregende Atmosphäre der „Hexenjagd“, die die Mißgeburten überschattete; und zwar, wenn eine Hebamme verdächtigt wurde, an der Mißbildung eines Kindes schuld zu sein, aufgrund falscher Pflege, die sie der Frau während der Schwangerschaft oder im Moment des Gebärens leistete.

Jean Paul plante im Jahr 1804 ein aus verschiedenen Schriften bestehendes Büchlein herauszubringen, darunter auch die *Dr. Katzenberger Badereise*, die es jedoch erst 1809 als Einzelausgabe gibt. Auch mit Empfehlung des Autors soll dieses Werk als humoristische Schrift aufgefaßt werden, voll Ironie, die sogar zynische Züge annimmt, wenn man die erörterten Themen – das Leben, der Tod, die Gesundheit, die Krankheit und die Diät – bedenkt. In der Person Dr. Katzenbergers, des anatom-pathologischen „Mißgeburten“-Sammlers, synthetisieren sich die Gestalten der Doktoren Fenk, Protagonist der *Unsichtbare(n) Loge*, und SpheX, Hauptfigur des *Titan*<sup>9</sup>. Bereits mit diesen Erzählfiguren hatte Jean Paul

<sup>6</sup> Peter Hafft, *Microchonicon Marchicum*.; in: RIEDEL'S *Codex diplomaticus Brandenburgensis, Sammlung der Urkunden, Chroniken und sonstigen Geschichtsquellen für die Geschichte der Mark Brandenburg und ihrer Regenten*, IV. Teil Bd. I, Berlin 1862, S. 46–167.

<sup>7</sup> ebd. S. 112

<sup>8</sup> ebd.

<sup>9</sup> Vgl. bes. zu dieser Überlegung Horst FRITZ, *Instrumentelle Vernunft als Gegenstand von Literatur. Studien zu Jean Pauls „Dr. Katzenberger“, E.T.A. Hoffmanns „Klein Zaches“, Goethes „Novelle“ und Thomas Manns „Zauberberg“*, München

einen gewisse morbide Neigung zum außergewöhnlichen Aufscheinen von Phänomenen bewiesen, die wir „Anti-Natur“ nennen würden. Dagegen sind sie in der Philosophie des Schriftstellers nichts anderes als die Bestätigung des folgenden: Das regulierende Element der Forschung transzendiert das Spezifische des wissenschaftlichen Objekts und integriert es in den Kontext einer allem übergeordneten, kohärenten Komplexität.<sup>10</sup>

Die Medizin der neuen Epoche verläuft als Verlust von, und gleichzeitiger Gewinn an historischer Perspektive. Während man der Natur, als objektiver Dimension, immer mehr Aufmerksamkeit an der diachronischen Skansion der Materie widmet, geht unter den naturwissenschaftlichen Gelehrten das Interesse an den vergangenen wissenschaftlichen Ergebnissen im Verhältnis zur subjektiven Dimension des Geschichtsbewußtseins zurück. Gerade deswegen kommt es soweit, daß der Fortschritt der Forschung die Ausdrucksformen der Wissenschaft aufnimmt, die in den früheren Jahrhunderten üblichen Praktiken und Heilritualen der Magie wurzeln; diese waren dem gegenseitigen Austausch zwischen Altem und Neuem förderlich. Vor allem Paracelsus und Mesmer beherrschten die Szene dieser besonderen, für die medizinische Geschichte so bedeutsamen dreißig Jahre, die von der postrevolutionären Zeit bis zu den 20-er Jahren des XIX. Jahrhunderts reichen. Aus einer Reihe von Bemerkungen Jean Pauls läßt sich ersehen, wie speziell die Lehre des Paracelsus, – wenn auch oft indirekt – im Gedankengut des Schriftstellers präsent ist, und wie er sich manchmal amüsiert, diese zu parodieren.

Nach Paracelsus (1493-1541) gründet die Medizin auf vier Eckfeilern: die Philosophie, die Astrologie, die Alchimie und die Physik oder Tugend des Mediziners, die jedoch nicht mit heutiger Wertigkeit interpretiert werden dürfen. Entscheidend ist die Parallelität zwischen Mikro- und Makrokosmos, die Verzeitlichung von Gesundheit und Krankheit, das materielle Prinzip und der Rückbezug der Krankheiten auf fünf Seinsbereiche (*Wesenslehre*): die kosmischen Beziehungen (*ens astrorum*), die Einwirkungen der Materie (*ens veneni*), die Neigung zu Krankheiten (*ens naturale*), die Beschaffenheit des Geistes (*ens spirituale*), Gott (*ens dei*). Auch wenn wir uns nicht weiter damit befassen, scheint es der Mühe wert, von der paracelsischen Unterscheidung in drei Arzttypen zu

---

1982, S. 19-57; und: Maximilian RANKL, *Jean Paul und die Naturwissenschaft*, Frankfurt a./M., Bern, New York, Paris S. 190-205.

<sup>10</sup> Zu diesem Thema kehrt Horst FRITZ mehrmals in a.a.O. zurück.

sprechen: Der „Wolfsarzt“ unterliegt einem tierischen Geist; er zieht seine Therapie mehr als notwendig in die Länge und geht, um maximal von seinem Patienten zu profitieren, so weit, ihn zu betrügen und zu töten. Der „Unkrautarzt“ schöpft sein Wissen aus Büchern, und nicht aus der Natur, und wendet das Erfahrungskonzept auf scholastische Weise an. Der „Lammarzt“ ist höchste Liebe und Mitleid für den eigenen Patienten; seine Liebe übersteigt die Philanthropie der Antike, sie gilt dem leidenden Menschen und hat seinen Ursprung in der Transzendenz<sup>11</sup>.

Franz Anton Mesmer (1734–1815) setzt sich 1788 mit seiner in 27 Thesen aufgestellten Theorie des „tierischen Magnetismus“ durch – veröffentlicht unter dem Titel *Mémoire sur la découverte du magnétisme animal* – deren erste drei Thesen folgendes behaupten:

- 1) Zwischen den Himmelskörpern, der Erde und den beseelten Wesen existiert ein wechselseitiger Einfluß;
- 2) Mittel dieses Einflusses ist ein universell verbreitetes Fluidum, so kontinuierlich, daß es nichts gibt, das leer davon wäre, so hauchdünn, daß es mit nichts anderem verglichen werden könnte, und von seiner Natur aus so reizempfindlich, alle Bewegungsimpulse aufzunehmen, zu verbreiten und weiterzugeben;
- 3) Diese reziproke Wirkung untersteht mechanischen, bisher unbekannten Gesetzen<sup>12</sup>.

Die Tatsache, daß Mesmer über dieses Fluidum spricht, zeugt von seiner Bezugnahme auf die Lehre des Paracelsus, der dieses Thema bereits behandelt hatte. Mesmer spielt dagegen insofern eine aktualisierende Rolle, als er auf die im 18. Jahrhundert vertieften Studien über das Licht, die Wärme, den Magnetismus, die Elektrizität und die Schwerkraft verweist.

Nach diesem kurzen Überblick über die wesentlichen Thematiken Mesmers und Paracelsus' sieht man – um damit zu Jean Paul zurückzukehren –, wie der im Handlungsablauf der *Dr. Katzenberger Badereise* dargestellte Arzt gewiß mehr dem „Wolfsarzt“ und dem „Unkrautarzt“ ähnelt, als dem „Lammarzt“. An „Liebens-

<sup>11</sup> Dietrich von ENGELHARDT, *Paracelsus – der Arzt, Naturphilosoph und Alchemist*, in: JÜTTE, Robert, hg.von, *Paracelsus heute – im Lichte der Natur*, Heidelberg 1994, S. 15-30, vgl. bes. S. 24.

<sup>12</sup> Heinz SCHOTT, *Mesmers Heilungskonzept und seine Nachwirkungen in der Medizin*, in: SCHOTT, Heinz, hg.von., *Franz Anton Mesmer und die Geschichte des Mesmerismus*, Stuttgart 1985, S. 233-252, vgl. 233-238.

würdigem“ und „Barmherzigen“ hat Katzenberger in der Tat gar nichts. Sein Lebensstil basiert gewöhnlich auf allem, was abstoßend und abnorm ist. Außer seiner Sammlerleidenschaft für menschliche Feti und mißgebildete Tiere, weidet sich Katzenberger an Krankheiten und genießt den Dreck. Insektenverzehrend (sich von Spinnengetier ernährend, bringt er alle Gäste einer Lokanda zum Ekeln<sup>13</sup>), ist er die „sauren“ Reaktionen der Anwesenden gewohnt, gerade weil ihn die Säure als sein Lieblingselement an das Konservierungsmittel seiner „Monster“ erinnert. Sein positives Verhältnis zum Schmutz leugnet alle Hygienennormen, die erst die aufklärerische Regierung Maria Theresias und dann die Vorschriften Napoleons in Europa einzuführen versuchten; davon zeugt unter anderem die XII Summula mit dem Titel „*Die Abenteuer*“<sup>14</sup>. In der Tat, am Ende der Kutschenfahrt, während alle das Bedürfnis haben sich vom Schmutz zu säubern, preist Katzenberger den Schlamm als „mit Weihwasser getaufte Adamserde“<sup>15</sup>. Den Höhepunkt seiner Perversion findet man in der XIV Summula unter dem Titel „Mißgeburten-Adel“ zusammengefaßt; diese kann aber nicht als solche interpretiert werden, wenn wir darin das typische Beispiel für einen Anatom-Pathologen jener Zeit sehen. Der Arzt kauft dem Wirt einen kleinen Bildband über Mißgestalten ab und verschlingt sogleich die Abbildungen mit seinen Augen. Es wird auch der präzise Textverweis angegeben: *Abbildungen und Beschreibungen einiger Mißgeburten, die sich ehemals auf dem anatomischen Theater zu Kassel befanden*, von Sömmering (1791)<sup>16</sup>. Gerade bei dieser Gelegenheit gibt Katzenberger zu, eine *De monstribus epistola* geschrieben zu haben, in der er folgendes beklagt: „die allgemeine Gleichgültigkeit gegen ächte Misgeburten und (...), wie man Wesen vernachlässigt, die uns am ersten die

<sup>13</sup> Martin BEUTELSBACHER hat eine interessante Dokumentation zu den alltäglichen Gewohnheiten, von Bürgern, sowie einiger Handwerker und Bauern in der Aufklärung gesammelt, sich auf zeitgenössische Memoiren und Chroniken basierend; veröffentlicht unter dem Titel: *Kultivierung bei lebendigem Leib. Alltägliche Körpererfahrungen in der Aufklärung*, Weingarten 1986.

Ein Abschnitt ist dem Problem der Insekten und Parasiten gewidmet, mit denen die ärmeren Klassen der Bevölkerung gewohnheitsmäßig zusammenlebten. Eine Quelle aus dieser Zeit bezeugt das, vor allem auf dem Land, eng gewordene Verhältnis zwischen Mensch und Tier: Rudolf Zacharias BECKER, *Noth und Hilfsbüchlein für Bauersleute*, 1788, zit. S. 83.

<sup>14</sup> JEAN PAUL, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, Bd.13, AbtI Weimar 1935, S. 109–111.

<sup>15</sup> ebd., S. 111.

<sup>16</sup> ebd., S. 116.

*organischen Baugesetze eben durch ihre Abweichungen gothischer Bauart lehren können.*“<sup>17</sup>. Katzenberger betont, daß die Mißgestalten echte und eigene Geschöpfe der Anti-Natur sind, jedoch nur, weil die Natur ihnen in einem vorhergehenden Stadium ein, wenn auch nur kurzes, Überleben garantiert hatte. Katzenberger bringt hier ein sehr wichtiges Konzept zum Ausdruck, das an eine Grundthese der paracelsischen Lehre anknüpft: *„Alles Leben, auch nur einer Minute, hat ewige Gesetze hinter sich; und ein Monstrum ist bloß ein Gesetzbuch mehrerer föderativer Staatskörperchen auf einmal; auch die unregelmäßigste Gestalt bildete sich nach den regelmäßigsten Gesetzen (unregelmäßige Regeln sind Unsinn). Eben darum könnte aber aus Mißgeburten als den höhern Haruspizien oder passiven Blutzeugen bei geschickter Zergliederung mehr Einsicht gewonnen worden sein als aus allem Alltagsvieh, sobald man nur besser diese Sehröhre und Operngucker ins Lebensreich hätte zu richten verstanden.“*<sup>18</sup>. An dieser Stelle spielt Jean Paul flüchtig auf die Überzeugung Lavaters an, die seinerzeit zahlreiche andere Fachkräfte der Anatomie mit ihm teilten: Der Blick auf grauenvolle und entstellte Wesen während der Schwangerschaft könne die Mutter dazu bringen, Monster zu gebären. Lavater berichtet in einem seiner *Physiognomischen Fragmente*<sup>19</sup> von einem Fall, der sich auf diesen Gedanken bezieht: *„Ein Sechs bis Siebenjähriges Mädchen, das sich zur Schau herum führen ließ, und hin und wieder mit Rehhaaren bewachsen, besonders aber durch schwammichte Auswüchse am Rücken, die ebenfalls dünn behaart und rehfarbig waren – merkwürdig war. Ihre Mutter soll sich während der Schwangerschaft mit ihr über einen Hirschen mit einer Nachbarinn gezankt haben (. . .) – Aber ich stehe hier an einem Abgrunde, wo ich keinen Schritt vorwagen darf. (. . .) Einfluß der Einbildungskraft auf die Bildung oder Mißbildung scheint mir in diesem Beyspiele schlechterdings unläugbar. – Laßt uns mit dem, daß es ist, uns begnügen, und nicht zum wie möglich? voreilen! Ist aber dieß Phänomen gewiß – und viele hundert Menschen haben's gesehen, so ist kein Wort gegen die Möglichkeit einzuwenden – daß der Mutter Ein-*

<sup>17</sup> ebd.

<sup>18</sup> ebd., S. 117.

<sup>19</sup> Johann Kaspar LAVATER, *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, Bd. IV, I, 7, Winterthur 1778.

LAVATER, Johann Kaspar, *Effetti dell'immaginazione sulla formazione umana*, in: *Frammenti di fisiognomica per promuovere la conoscenza e l'amore dell'uomo*, übers. von de PASQUALE Matilde, eingeleitet von CELLI Giorgio, Rome, Neapel, 1989, S. 272-273.

bildungskraft auf die Physiognomie des Kindes wirken könne. – Sehr zweifle ich indessen, ob hiedurch sofort eine neue sehr fruchtbare Quelle schönerer und besserer Gesichtszüge, mithin auch des Charakters zu entdecken sein dürfte – ob sich Regeln angeben lassen, wie Malebranche<sup>20</sup>, wo ich nicht irre, dazu Vorschläge gethan, wie sich die schwangern Mütter zu verhalten, womit zu beschäftigen haben? womit nicht um auf die Geistes = und Herzensfähigkeiten des Embryons den besten und heilsamsten Einfluss zu haben? Regeln wohl, die auf einen gewissen Grad wirken; Gesundheit und Proportion befördern vielleicht auch gute moralische Bildung erleichtern und vorbereiten können. – Ob aber Regeln zur ersten Bildung? oder zur unerklärbaren Mißbildung während der Schwangerschaft?<sup>21</sup>.

Paracelsus hatte gesagt: „Die Imagination ist ein Werkmeister aus sich selbst, und hat die Kunst und alles Werkzeug, alles was sie denken kann zu machen, es sei Küferei, Malerei, Schlosserei, Weberei usw.; (. . .) was geht ihr nun ab? Nichts als allein die Kugel, auf der sie es malt, was sie haben will.“<sup>22</sup> Und außerdem: „Die Frau mit ihrer Einbildung ist der Werkmeister und das Kind ist die Wand, an der das Werk vollbracht wird“.<sup>23</sup>

Vor allem bei der Frau sei dieses Vorstellungsvermögen stark entwickelt: Die „Phantasie“ befinde sich, mittelalterlicher Doktrin gemäß, in der vorderen Gehirnkammer (die mittlere sei hingegen dem Intellekt und die hintere dem Gedächtnis vorbehalten); im Gegensatz dazu erweise sich beim Mann der Intellekt stärker ausgeprägt.

Mißgeburten, Zwerge, aber auch Gelüste während der Schwangerschaft und Muttermale werden von Paracelsus als das Resultat der „imprimatur“ mütterlicher Einbildungskraft hingestellt, über die die Mutter morphologisch ihre eigenen Ängste und Alpträume auf das zu noch ungeborene Wesen überträgt. Paracelsus widmet der „imaginatio“ eine komplette Abhandlung: *Das siebente Buch in der Arznei. Von den Krankheiten, die die Vernunft berauben*, auch *De morbis amentium* genannt.

<sup>20</sup> Nicolas MALEBRANCHE, *De la recherche de la vérité*, Bd. 1-7, Pavia 1818-1823. (Opus von 1670).

<sup>21</sup> Johann Kaspar LAVATER, *Frammenti . . .*, a.a.O., S. 272-273.

<sup>22</sup> Heinz SCHOTT, *Psychosomatik*, in: *Paracelsus heute*, a.a.O., S. 85-98, zit., S. 93. Zitate aus: PARACELSUS, *Theophrastus, Werke*, hg. von PEUCKERT, W.E., Bd. I-V, hier: Bd. II, Basel-Stuttgart 1976, S. 223.

<sup>23</sup> ebd.

Es gibt Zeugnisse medizinischer Gutachten, die zwischen dem XVI und XVIII Jahrhundert ausgeführt worden sind, die Esther Fischer Homberger in dem faszinierenden Band *Medizin vor Gericht: Gerichtsmedizin von der Renaissance bis zur Aufklärung*<sup>24</sup> gesammelt hat. Darin untersucht man unter anderem Fälle von (weiblichen) Angeklagten, die aufgrund des somatisch abweichenden Aussehens ihrer Nachkömmlinge beschuldigt wurden, Kinder geboren zu haben, die nicht vom legitimen Vater gezeugt worden wären. Dennoch existierte die Möglichkeit eines Freispruchs, wenn dem Amtsarzt der Beweis gelang, daß die zukünftigen Mütter während der Schwangerschaft Individuen betrachtet hatten, die den Charakteristiken des Neugeborenen entsprachen. Das Problem der „imagination“ ist eng mit dem der „melancolia“ verflochten und ruft wahrnehmbare Auswirkungen im Individuum hervor: Schlaflosigkeit, Halluzinationen, Migräne, Verstopfung, Magenkrämpfe. Vom mittelalterlichen Verständnis, in dem diese Symptome der dämonischen Macht zugeschrieben wurden, geht man Anfang des 19. Jahrhunderts auf eine Diagnose der Hypochondrie über. Die „Eingebildeten Kranken“ im Stile Molières sind Vorboten dafür.

Wenn wir bedenken, daß schon seit Aristoteles' Zeiten diese Ansicht verbreitet war, läßt sich davon ausgehen, daß jeglicher Arzt oder Philosoph Jean Paul zum Thema „imagination“ für ‚seinen‘ Katzenberger inspiriert haben kann. Es ist aber so bekannt wie offensichtlich, daß die direkte Literaturquelle dieser Geschichte „besonderer“ Geburten *Tristram Shandy* von Sterne ist. Dieser gewinnende Roman wird zu drei Vierteln von Ereignissen beansprucht, die mit der Geburt des Protagonisten zusammenhängen, und zum Großteil mit dem verbissenen Kampf zwischen zwei Welten: die Welten der Hebammen und der Hausärzte, die sich um die Geburtshilfe stritten. Sterne erwähnt in seinem Roman Ambrogio Paré, der zwischen 1510 und 1590 gelebt hat und als Vater der französischen Chirurgie gilt. Paré hat sich zum Richter über zahlreiche Streitfälle gemacht, die mit der Empfängnis und der Behandlung bei der Entbindung zusammenhängen, von Überprüfungen der jeweiligen sexuellen Potenz<sup>25</sup> bis zur Beurteilung von Simulationen pathologischer Zustände, hinter denen sich seiner Meinung nach oft dämonische Kräfte verbargen. Paré hatte ver-

<sup>24</sup> Esther FISCHER-HOMBERGER, *Medizin vor Gericht. Gerichtsmedizin von der Renaissance bis zur Aufklärung*, Bern-Stuttgart-Wien, 1983.

<sup>25</sup> ebd., S. 61.



fochten, daß teilweise auch die Dämonen bei einer Mißgeburt (26) mitwirkten; er verweist hiermit übereinstimmend auf eine entsprechende Aussage des Hl Thomas: Um Gott nicht seiner höheren Befugnisse zu berauben, lasse es dieser zu, daß sie *ad exercitium hominis* die menschlichen Sinne zum Bewegen bringen. Um zu sündigen, würden sich diese Dämonen über die Einbildungskraft von einem Ort auf den anderen verlagern, einmal als „Sukubus“ (Frau), das anderemal als „Inkubus“ (Mann).

Demnach nimmt das 18. Jahrhundert noch die Idee in sich auf – nicht nur auf dem Boden des Volksglaubens, sondern auch im medizinisch-wissenschaftlichem *Milieu* –, daß die Suggestion die physische und psychische Gesundheit der Individuen schädigen kann. Man spricht auch von psychischer Epidemie und emotionaler Pest.<sup>27</sup> A propos der sogenannten „unsichtbaren Krankheiten“, schreibt Paracelsus ein ebenso betitelt Buch: *Von den unsichtbaren Krankheiten*.<sup>28</sup> Es handelt unter anderem vom therapeutischen Wert menschlicher Knochen und anderer verbliebener Körperteile, die geheimnisvoll „Mumie“ genannt werden. Diese menschlichen „Reste“ seien wohltuend und würden eine tröstende Verbindung zu den Kranken herstellen, so sehr wie die Knochen und das, was man (sonst noch) von den „Heiligen“ für die Gläubigen aufbewahrt. Paracelsus betont ausdrücklich, daß die Lebenskraft des Menschen nach seinem Tod in die natürlichen Energien des Arkanums (Mysteriums der Natur) eingeht.<sup>29</sup> Aber gerade diese Gegenüberstellung von einem von der Kirche anerkannten und geförderten und einem typisch weltlichen Reliquienkult zeugt von der immer stärker werdenden Tendenz der Medizin, sich als Wissenschaft der Aufklärung zu kennzeichnen. Bei Jean Paul findet man Anzeichen für diesen „kulturellen Kurzschluß“, schon in seiner Abhandlung „*Feilbietung eines menschlichen Naturalienkabinetts*“, Teil der *Teufels Papiere(n)* seiner Jugendjahre.<sup>30</sup> Dieser Essay bezieht sich auf die Beschreibung der höchstgerühmten Ausstellungsstücke eines anatomischen Kabinetts: eine Beschreibung des Besitzers, eines Anatom-Pathologen und Vorläufer Dr. Katzen-

<sup>26</sup> ebd., vgl. S. 167–169.

<sup>27</sup> Vgl. Heinz SCHOTT, *Die Suggestion und ihre Bedeutung*, in: SCHOTT, Heinz u. SEIDLER, Eduard, hg.von. *Bausteine zur Medizingeschichte. Heinrich Schipperges zum 65. Geburtstag*, Stuttgart 1984, S. 111–212.

<sup>28</sup> Heinz SCHOTT, *Psychosomatik*, in: a.a.O., S. 96.

<sup>29</sup> ebd., vgl. Ausgabe hg. von PEUCKERT, Bd. II, S. 244.

<sup>30</sup> JEAN PAUL, *Satirische Schriften*, in: *Sämtliche Werke*, a.a.O., Bd. 1, Abt. I, 1927, S. 219–564.

bergers. Im besonderen liest man zur Satire über den Reliquienkult: „*Ich könnte noch mehrere Naturalien nicht ohne Würde beschreiben, wenn ich mir ais schlechten was machte, die jeder Narr hat. Solche überall anzutreffende Stücke sind z. B. ein Paar wohlgewachsene Waden aus Schafwolle, durch die man blos ein Paar ausgehölte Menschenknochen stößet, um in wenig Minuten ein Paar gutgebaute Beine fertig zu bringen, die noch obendrein schon von Natur aus Strümpfe anhaben – oder der empfindsame Damenkopf, der ohne Empfindung und Seele, wenn mans verlangt, Thränen ausschüttet und von dessen Mechanismus der weinenden Marienbilder in den katholischen Kirchen, denk ich, wenig abweicht*“.<sup>31</sup>

Rätselhaft versiegelte Gefäße mit der Aufschrift „pulvis mumiae vera“ (echtes Mumienpulver) werden noch heute in einigen deutschen Museen für Chemie und Alchemie aufbewahrt (wie z. B. im *Deutsche(n) Apotheken Museum* in Heidelberg. Die „Mumie“ verkörpert vielleicht das größte Mißverständnis in der Arzneimittelgeschichte. Der Terminus wurde von den Arabern in Europa eingeführt und von Paracelsus übernommen, jedoch, wie bei vielen alchimistischen Bezeichnungen, wurde nie spezifiziert, um welches spagirische Präparat es sich handle. Die ‚Spezialen‘ faßten den Namen wörtlich auf, und mehr als zwei Jahrhunderte lang trieb man einen sehr lukrativen Handel mit Ägypten. Es tauchten sogar Fälschungen des Produkts auf. Eben von den Apothekern muß man ausgehen, um zu verstehen, warum gerade die das Thema der Mißbildungen betreffende XIV Summula sich in einer Apotheke abspielt, und der Verkäufer des seltenen Sammlerstücks tatsächlich ein Apotheker ist. (In diesem Fall handelt es sich um einen „Zwei-Körper-Hasen“, also einen „siamesischen“.)

Bis zum XVIII. Jahrhundert waren die Apotheken nicht nur Räumlichkeiten zur Behandlung mit Heilmitteln für die verschiedenen Krankheiten und Typen des Unwohlseins. Sie waren auch -außer ihrer Funktion als Drogerien, in denen man neben Pulvern noch Öle und Kräuter, Schokolade und Kaffee verkaufte – ein Art von Horrormuseen, in denen man Tiere und zuweilen auch kleine mumifizierte oder einbalsamierte menschliche Körper ausstellte. Eine solche Ausstellung hatte paradigmatischen Wert, d. h. beispielhafte Rarität. Sie gewährte den Reisenden, die häufig in diesen Handlungen halt machten, die Möglichkeit, örtliche Kuriositäten

<sup>31</sup> JEAN PAUL, *Feilbietung eines menschlichen Naturalienkabinetts*, in: *Sämtliche Werke*, a.a.O., Bd. I, 1927, S. 491

zu bestaunen und davon im eigenen Land zu erzählen. Bereits Mitte des XVII Jahrhunderts hatte die preußische Regierung **aber** diesbezüglich eine Vorschrift herausgegeben: Vor allem aus **hygienischen** Gründen sollten solche Kostbarkeiten weg- und in **passendere** Sammelstellen gebracht werden, und zwar in die naturwissenschaftlichen Kabinette.

Der Apotheker im Besitz des seltenen Hasenexemplars wird gewollt mit negativen Zügen beschrieben, da im XVIII Jahrhundert mit großer Vehemenz das Problem der Kompetenzbestimmung zwischen Apothekern und Ärzten ausbrach, die um das **Vorrecht** zur Verschreibung von Arzneien kämpften; unbestritten **aber** blieb das Mehr an Kompetenz in Sachen Gifte und Gegengifte **bei** den Pharmazeuten, – so sehr daß diese Fachkräfte oft in Strafprozesse verwickelt wurden, da sie unter Verdacht standen, **absichtlich** den Tod einiger Patienten bewirkt zu haben.

Die Situation, in der sich Katzenberger und der Apotheker **be-**gennen, wird so beschrieben: „*Der Doktor sah den Hasen fast mit geifernden Augen an und wollte wie ein Haßengeier auf ihn stoßen. Ich bin – sagte jener und sprang Stirn=runzelnd seitwärts – Pharmazeuticus hiesiger Stadt und habe dieses curiosum im Besitz. Besehen darfes Werden, aber unmöglich begriffen vor dem Einkauf. Ich will es aber auf alle Seiten drehen, und wie es mir gut dünkt; denn es ist seines Gleichen nicht im Lande oder auf Erden*“.<sup>32</sup>

Jean Paul, der die XV Summula „Hasenkrieg“ betitelt, legt dem Arzt und Sammler eine interessante Überlegung in den Mund, weshalb der ‚Monsterhase‘ so viel wert sei. Die „bikephalischen“ oder „siamesischen“ Monster werden als eine „Föderation“ von Wesen aufgefaßt, die sich sehr viel selbständiger organisieren kann, als ein normales Individuum. Katzenberger verwendet für das Monster weitere ‚schmackhafte‘ Definitionen: „*Dioscuren-Hasse*“ – „*lebendige Sozietätsinsel*“ – „*zusammengewachsenes Hasen-Tête-à-tête*“.<sup>33</sup> Die hier genannten Metaphern bedeuten: Unter der Voraussetzung, daß sich ein normales Individuum wie ein Staat innerhalb eines größeren Staates – der Welt – verhält, hat ein verbundenes Wesen seine innere Gleichgewichtsregel, die niemand stören kann.

Die Naturgesetze können – einmal ‚inkarniert‘ – nicht mehr

<sup>32</sup> JEAN PAUL, Dr. Katzenberger Badereise, in: *Sämtliche Werke*, a.a.O., Bd. 13, Abt. I S. 118.

<sup>33</sup> ebd., S. 121.

umgeworfen werden; soviel geht aus *Levana*<sup>34</sup> hervor, der Schrift über die Kunst der Kindererziehung, in der Jean Paul allen Ernstes behauptet: Der Körper folge nicht denselben Gesetzen fortschreitender Strukturierung wie im Fall der Gliedmaßen, und folglich könne dem Grundkeim des auszutragenden Fetus während der neun Monate nichts weggenommen oder hinzugefügt werden. Die Widerlegung der „*imaginatio*“ kommt entdramatisierend und definitiv im 1. Kapitel des dritten Teils des Traktats zum Ausdruck: „*Was den Körper sonst anlangt, so bildet sich der kindliche in demselben Mutterleibe und zu gleicher Zeit und bei aller Gleichbleibung der Mutter, z. B. der männliche Zwilling zu größern Kräften aus, und der weibliche zu kleinern. Wer körperliche Misgeburten für vulkanische Auswürfe erhitzter Phantasien der Schwangern nimmt, bedenkt nicht, daß der große Haller die ganze Sache leugnete, und daß er die Misgeburten der Tiere und der Pflanzen einwendet, von welchen, besonders von den Pflanzen, wenig erhitzter Phantasien zu besorgen sind.* . . .“<sup>35</sup>

Die fragwürdigen ‚thematischen Geschmäcker‘ Jean Pauls, sein mit Ironie untersetzter Zynismus und die umbarmherzige Satire seiner Zeit konnten nicht anders als ihn, hinsichtlich seines morboösen Interesses an Mißgeburten, zu einer Tautologie werden zu lassen.

<sup>34</sup> JEAN PAUL, *Levana*, in: *Sämtliche Werke*, a.a.O., Bd. 12, Abt.I, 1937, vgl. bes. S. 135–136.

<sup>35</sup> ebd., S. 139.



Andrea Gnam

## „Und Gott tanze vor“: Der Sprung in die Subjektivität im Modus des Traums. Jean Pauls Konzeption gewitzten Schreibens im „Schulmeisterlein Wutz“

Jean Pauls Schulmeisterlein Wutz beendet kurz vor seinem Tod mit einer eigenwilligen und ein wenig melancholisch gestimmten Geste die umfangreiche schriftstellerische Arbeit seines Lebens: er beschwört die Erinnerung an die Bilderwelten seiner Kindheit herauf, indem er ein Sortiment von abgelegten Gebrauchsgegenständen und Besitztümern auf dem Krankenbett ausbreitet, welche unter der Treppe im Hausflur (chronologisch geordnet) die Zeit überdauert haben. Neben einem Schreibbuch und der Miniaturausgabe eines Exzerpteheftchens sind eine grüne Kinderhaube dabei, ein Finkenkloben, eine „mit abgegriffenen Goldflitterchen überpichte Kinderpeitsche“ und – zur weiteren Vertiefung – ein Kalender mit „abscheulichen“, jahreszeitlich gestalteten Vignetten (das Blatt mit dem gerade aktuellen Monat Mai, den Wutz ja unmittelbar „anschauen“ kann, wird überblättert):

„Wenn ich mich an meinen ernsthaften Werken matt gelesen und korrigiert: so schau‘ ich stundenlang diese Schnurpfeifereien an, und das wird hoffentlich einem Bücherschreiber keine Schande sein.“<sup>1</sup>

Was die Rückkehr zu den Dingen und Bildern für einen bedeuten mag, dessen „Lebensbeschreibung (. . .) in der ganzen Bibliothek“ enthalten ist<sup>2</sup> und dessen intellektuelle Tätigkeit im Umarbeiten und Zentrieren fremder Schrift auf die Konturen des eigenen Horizonts ausgerichtet war, wirft eine Reihe von Fragen auf, die sich mit dem (immer kritischen) Verhältnis von Schrift, Original und Modell befassen werden.

<sup>1</sup> Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wutz im Auenthal. Eine Art Idylle. w 1, S. 456.

<sup>2</sup> vgl. w 1, S. 454 f.

„So sanft und meerstille“ Jean Paul Leben und Sterben des Schulmeisterleins in den ersten Zeilen elegisch beschwört, ist man zunächst geneigt anzunehmen, es ließe sich nur in der vorgeschlagenen Rezeptionshaltung als „eine Art Idyll“ lesen: Bildet der häusliche Ofen unbestritten den Mittelpunkt des Lebens, ist das Haus gegen die Umtriebe der Welt abgeschirmt, sind die Schlafmützen aufgesetzt, und hat sich der Erzähler an seinen Freund Christian gelehnt, um eine Geschichte zu erzählen, scheinen alle Bedingungen für ein störungsfreies, wohllegitimiertes Erzählen und Zuhören erfüllt zu sein. Aber es dauert nicht lange und der Erzähler scheint die Traumphasen seiner Zuhörerinnen (die weibliche Endung steht hier bewußt, war doch die ideale Zuhörerschaft für den Autor des späten 18. Jahrhunderts und für Jean Paul allemal in der Mehrzahl weiblich) dazu zu nützen, aus der Chronologie des Erzählens auszubrechen, um das Modell der Wutzschen Lebensstrategie vorweg zu präsentieren:

„Der wichtige Umstand, bei dem uns, wie man behauptet, so viel daran gelegen ist, ihn voraus zu hören, ist nämlich der, daß Wutz eine ganze Bibliothek – wie hätte der Mann sich eine kaufen können? – sich eigenhändig schrieb.“<sup>3</sup>

Die Rezeptionshaltung des Schlafens, die sich beispielsweise auch in Jean Pauls Roman „Siebenkäs“ in ähnlicher satirischer Färbung finden läßt, (Jean Paul wünscht im Vorwort, sein Werk so deutlich abgefaßt zu haben, daß man es halb im Schlafe lesen könne, halb darin machen) ermöglicht eine Leseweise, die – so harmlos philiströs sie erscheinen mag – auch einen anderen Zugang zum Text ermöglichen könnte, sieht man sie vor dem Hintergrund von Jean Pauls Ausführungen über den Traum. Die Annäherung des Zuhörers an den Text im Modus des Zwischenzustandes von Wachen und Schlafen vollzieht einen Moment des Schreibprozesses nach, den Jean Paul immer wieder als Gemeinsamkeit von Traum und Dichtung nennt: „Der Traum ist unwillkürliche Dichtkunst“,<sup>4</sup> man könne im Traum „den unwillkürlichen Vorstell-Prozess der Kinder, der Thiere, der Wahnsinnigen (...) sogar der Dichter, der Tonkünstler und der Weiber“<sup>5</sup> studieren.

<sup>3</sup> w 1, S. 425.

<sup>4</sup> vgl. Über das Träumen, SW I.7, S. 405.

<sup>5</sup> vgl. Über das Träumen, SW I.7, S. 408 Albert Béguin spricht Jean Paul das Verdienst zu, die Verwandtschaft zwischen „seinen Kenntnissen vom Traum und seinen ästhetischen Erfahrungen“ entdeckt zu haben. vgl. Béguin, Albert: Traumwelt und Romantik. Versuch über die romantische Seele in Deutschland und in der Dichtung Frankreichs. München 1972, S. 234.

Der Rezeption des Lesers gilt Jean Pauls Interesse in verschiedenen Zusammenhängen, ist dieser doch genötigt, nicht nur ein enzyklopädisches Wörterbuch zu Rate zu ziehen, wie es Jean Paul für die Lektüre der „Vorschule der Ästhetik“ empfiehlt, sondern gleichzeitig auch, läßt er sich auf die Jean Paulsche Metaphernfolge ein, närrische Sprünge zwischen den jeweils unterschiedlichen Wissensgebieten zu wagen.<sup>6</sup>

Der ideale, neue Leser wird zum Verbündeten des Autors, zwischen seiner Imagination und der des Lesers entsteht das Band der fiktiven Realität.

Es existierten, so Jean Paul im X. Programm der „Vorschule“ über Charaktere, eine Fülle potentieller Anlagen in jedem Menschen, von denen er eine aus unendlich vielen Möglichkeiten zum Charakter wähle. Deshalb besitze er aber als Leser wie als Dichter in der Potentialität seiner Anlagen die Urbilder aller Charaktere, unabhängig davon, ob sie jemals als „Urbilder in der Wirklichkeit“ angetroffen werden oder nicht.<sup>7</sup>

Dies sollte nicht als solipistischer Weltentwurf mißverstanden werden. Jean Paul versucht im Hinblick auf die Dichtung innere und äußere „Natur“ gerade als Resultat wechselseitiger Austausch-

<sup>6</sup> Auf welches Feld der Leser sich damit begibt, beschreibt Eckart Oehlenschläger: „Sprünge“ scheren aus der kontinuierlichen Sukzession aus, sie sprechen der Bewegungsweise der Linearität die Glaubwürdigkeit ab. Von hier aus wird nun (...) eine bestimmte Motivation des ‚Abscheus vor Erzählen‘ klarer sichtbar: sie richtet sich gegen den immer zur Abgeschlossenheit hin tendierenden Gescheshenszusammenhang eines ‚historischen Bildersaals‘.“ Eckart Oehlenschläger: Närrische Phantasie. Zum metaphorischen Prozeß bei Jean Paul. Tübingen 1979, S. 8.

Wie sehr dieses Verfahren das gewohnte Denken durchbricht, spricht Giannozzo aus. Der Luftschiffer räsontiert über die Langatmigkeit deutscher Denkanstrengung und spottet über die daraus resultierende Erwartungshaltung des im Jean Paulschen Sinne „unvorbereiteten“ Lesers:

„Vor den deutschen Kathedern fand ich wieder, was ich sonst in den deutschen Büchern verfluchte, nämlich ihre Liebe zu Bindwörtern; sie schlichten Reifen in Gestalt eines Fasses aufeinander, und dann haben sie ein Faß. Die Setzer stellen zwischen jedes Wort ein sogenanntes Spatium; die Deutschen verlangen auch wohlthuende Spatia zwischen den Gedanken und nehmen dazu Worte und Perioden. Einen, der mit seiner Sache auf einmal herausplatzt, sehen sie ganz verblüfft und erschrocken an; und fährt er gar fort und springt wieder von Bergspitze zu Bergspitze, ohne erst ordentlich hinab- und hinaufzuschleichen: so verlieren sie den Gipfelspringer sogleich aus dem Gesichte und erholen sich lieber an ihrem Reichsanzeiger, worin kein Mensch von vornen anfängt, sondern eher.“ vgl. Des Luftschiffers Giannozzo Seebuch, w 3, S. 994 f.

<sup>7</sup> vgl. Vorschule der Ästhetik, w 5, S. 209.



prozesse zu formulieren. So heißt es in einer vielzitierten Stelle aus der „Vorschule“:

„Die äußere Natur wird in jeder innern eine andere, und diese Brotverwandlung ins Göttliche ist der geistige poetische Stoff, welcher, wenn er echt poetisch ist, wie eine anima Stahlis seinen Körper (die Form) selber baut, und ihn nicht erst angemessen und zugeschnitten bekommt.“<sup>8</sup>

Betrachten wir als eine mögliche Form der inneren Natur die Rolle des Traums näher, „dessen Redekunst“ Jean Paul später mit der Geburt der „Luft und Ätherwesen“ des Dichters in Beziehung setzt.<sup>9</sup>

Der Traum, als Abfolge (und Überlagerung) innerer ‚Bilder‘, (die, wie wir wissen, eng mit der Struktur der Sprache verbunden sind) eröffnet nicht nur einen erweiterten Blick auf die Phänomene, indem er ein eigenes Verknüpfungssystem anbietet, er bildet auch einen Gegenpart zur Selbstreflexion des Ichs:

„Auch laufen im Spinnweb der Träume die Fäden in und über einander, und einer macht leichter den andern rege. Ja in manchen Menschen ist ein gewisser Traum das bleibende Nestel, um welches die andern herum kommen, die fixe Idee eines sanftern Wahnsinns; das muß sein, da hier mehr das schwere, von eingelegtem Bildwerk beladene Gehirn die Gestalten vorschiebt als das ewig spiegelnde und zeugende Ich.“<sup>10</sup>

Entlang den Spuren der Erinnerung reaktiviert der Traum die Modalitäten der kindlichen Wahrnehmung:

„Der Traum setzt uns (. . .) immer in Jugendstunden zurück – und ganz natürlich, weil die Engel der Jugend die tiefsten Fußtritte in dem Felsen der Erinnerung ließen, und weil überhaupt eine ferne Vergangenheit schon öfter und tiefer in den Geist eingegraben wird als eine ferne Zukunft. Und so schlingt der erste Zierbuchstabe unsers Daseins wie in Lehrbriefen seine langen Schönheitslinien schweifend um alle vier Ränder der Schrift.“

<sup>8</sup> Vorschule der Ästhetik, w 5, S. 43 Georg Ernst Stahl, hielt Leibnizens Theorem vom geistig körperlichen Parallelismus, die Vorstellung von der direkten medizinischen Einwirkung der Psyche auf den Körper entgegen. Besonders gegen diesen Punkt der Leibnizschen Monadologie richtet sich auch schon früh die Kritik Jean Pauls, die er dann immer wieder satirisch aufgreift.

<sup>9</sup> vgl. Vorschule der Ästhetik, w 5, S. 212.

<sup>10</sup> „Über das Träumen“ SW I.7, S. 403 f.

Das ewig spiegelnde und zeugende Ich beschreibt (der angetrunkene-) Walt in den „Flegeljahren“ mit dem Topos der Bühnenmetapher: „Wir ziehen immer nur einen Theatervorhang von einem zweiten weg und sehen nur die gemalte Bühne der Natur“ w 2, S. 750.

Im Spinnennetz des Traums wird die verschobene Kindheitserinnerung zum „aleph“ der Schrift des Lebens, die sie in ein kunstvolles Ornament einfaßt, denn die Kindheitserinnerung ist Ausgangspunkt und Rahmen der Erfahrung zugleich. Wutz selbst vollendet gegen Ende seines Lebens das Schreiben, indem er im Ausbreiten und Betrachten seiner Erinnerungsgegenstände auf diese Ursprünge der Imagination wie des Traumes zurück-greift, von denen er sich in seiner „kindischen“ Einfalt nicht allzu weit entfernt hat<sup>11</sup> (erwartet er doch vom Leben, wie das Kind, eine Abfolge unendlicher Genüsse; er hat sie sich im Willen zur Freude eigensinnig erhalten).

Dazwischen aber steht der Bildungsweg des Schulmeisterleins, der alles andere als ein Idyll bedeutete und gegen dessen Rigidität Wutz zuerst in kleinen Veränderungen beim Vorlesen fremder Texte, später dann in seinen Nachschriften, rebelliert. Die Schrecken der Erziehung zur Schriftlichkeit in den Anstalten des 18. Jahrhunderts beschreibt Jean Paul essigsauer in der vorgeblichen Eignung des Küchenmeisters zum Schulmeister, der einige Übung im Totprügeln der Schweine mit Rutenstreichen vorweisen könne und daher auch für das Durchprügeln der Dorfschuljugend bestens geeignet sei. Auch wird das im Alumneum praktizierte sinnlose Auswendiglernen grammatikalischer Phänomene ohne Kenntnis der Regeln beklagt. Diese Erfahrungen bleiben als latent gewaltbestimmtes Verhältnis des sanften Schulmeisterleins zur bereits existierenden Schrift erhalten. Schon hier zeigen sich aber auch die körperlich-psychischen Gegenreaktionen des jungen Wutz: Hatte er seine Nische im Alumneum in geradezu zwanghafte Ordnung gebracht und „– War alles metrisch: so rieb er die Hände, riß die Achseln über die Ohren hinauf, sprang empor, schüttelte sich fast den Kopf herab und lachte ungemein.“<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Jean Paul bezeichnet in diesem Zusammenhang auch den Schlaf und den Traum als die zwei „besten Jugendfreunde“ Wutzens vgl. w 1, S. 459.

<sup>12</sup> w 1, S. 429.

Der Begriff „Pfriffigkeit“, den Ralph-Rainer Wuthenow zur Charakterisierung Wutzens verwendet, ist eher ein Understatement im Hinblick auf das subversive Potential des Schulmeisterleins. Vgl. Wuthenow, Ralph-Rainer: Gefährdete Idylle, S. 320 In: Schweikert, Uwe: Jean Paul. Darmstadt 1974, S. 314-330.

Die Attacken auf den Preis der Schriftlichkeit finden sich auch an anderer Stelle, so beispielsweise, um wieder auf „Siebenkäs“ zurückzugreifen, in Adams Hochzeitsrede. Hier schildert Leibgeber (in der Rolle des Protoplasten Adams), wie die Menschheit Jahrhunderte Schmerz ausstand, um sich die ‚Kulturtechniken‘ anzueignen. vgl. w 2, S. 121-125.

Kehren wir zurück zur Wutzschen Bibliothek. Wutz schreibt seine Bücher nur aufgrund der Kenntnis des Titels und des Namens des Autors, die er sich mit Hilfe des jährlich zu Ostern erscheinenden Leipziger Messekatalogs aneignet. Das Original selbst nimmt er dabei nie zur Hand. Jean Paul erwähnt nicht von ungefähr als erstes die Nachschrift der „physiognomischen Fragmente von Lavater<sup>13</sup>“ (deren vollständiger Titel: „(. . .) zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe“ ausgespart bleibt), denn Wutz modifiziert im witzigen Sprung das Lavatersche Verfahren: aus der Physiognomie des Titels erschließt sich ihm das zu schreibende Werk, wobei – eine weitere Spitze Jean Pauls – das Schulmeisterlein so lange schreibt, „bis er sich dem Schweizer nachgeschrieben hatte.“<sup>14</sup> Das nächste erwähnte Werk, das „Federsche Traktat über Raum und Zeit“, (der Titel lautet: Über Raum und Causalität. Zur Prüfung der Kantschen Philosophie), eine Streitschrift gegen Kant, nimmt Wutz zum Anlaß, über den „Schiffsraum“ und die Zeit, „die man bei Weibern menses nennt“ zu arbeiten.

Verschwenden nicht nur die Fiktion physiognomischer Lesbarkeit, sondern auch die Kardinalkategorien von Raum und Zeit in der Eigendynamik der Nachschrift (die im Fall der Lavaterschen Fragmente wohl auch eine Überführung von Bildern in Schrift sein dürfte), ist auch der Eigendynamik des Lesens keine Grenze mehr gesetzt.

Das Verhältnis der zeitlichen Folge von erstem Original und zweitem ‚Original‘, der Wutzschen Nachschrift (als chronologisches Erzählen von Jean Paul schon immer negiert), kehrt sich um: Die Wutzsche Nachschrift (das 2. Original) wird, im Zuge langjähriger Lektüre des eigenen Werkes zum maßgeblichen, absolut gesetzten Original, an dem bemessen, das erste Original sich als eine Fälschung ausnimmt:

„(. . .) da er einige Jahre sein Bücherbrett auf diese Art voll geschrieben und durchstudiert hatte, so nahm er die Meinung an, seine Schreibbücher wären eigentlich die kanonischen Urkunden, und die gedruckten wären bloße Nachstiche seiner geschriebenen; nur das, klagt’ er, könn’ er – und böten die Leute ihm Balleien dafür an – nicht herauskriegen, wienach und warum der Buchführer das Gedruckte allzeit so sehr verfälsche und umsetze, daß man wahrhaftig schwören sollte, das Gedruckte und das Geschriebne hätten doppelte Verfasser, wüßte man es nicht sonst.“<sup>15</sup>

<sup>13</sup> w 1, S. 425.

<sup>14</sup> vgl. w 1, S. 426.

<sup>15</sup> w 1, S. 426.

Die Abweichung ist, wie am Federschen Original vorgeführt, ja auch beträchtlich. Eine doppelte Verfasserschaft anzunehmen, läge nahe, „würde man es nicht sonst“. Mit dieser letzten Potenzierung, einem Paradox, erreicht Jean Paul über das Moment des Witzes ein Feld, das die Grenzen zwischen Modell und Original aufzulösen scheint: sein Text legitimiert sich nur über die „Anzeige“ im Messekatalog, die als Modell für die Wutzsche Nachschrift nach den Bildungsgesetzen der Assoziation fungiert. Der Originaltext selbst scheint im Modell aufgegangen zu sein, „würden wir es nicht besser“, das heißt, existierte nicht tatsächlich das Federsche Traktat und die Lavaterschen physiognomischen Fragmente im Gegensatz zur Fiktion der Wutzschen Nachschrift.

Das in der „Vorschule zur Ästhetik“ ausgeführte Konzept Jean Pauls betont im Gegensatz zur Auffassung des Witzes im 18. Jahrhundert<sup>16</sup>, welche den Witz als die Fähigkeit, verborgene Ähnlichkeiten zu entdecken definierte, seine zersetzende und die vorgegebenen Sinnstrukturen sprengende Kraft. Das Vermögen, aus zwei Vorstellungen den Funken der Ähnlichkeit überspringen zu lassen, löst beide als „geistiges Extrakt ihres Verhältnisses“<sup>17</sup> auf, das im bildlichen Witz, dann das verwendete Material selbst „entkörper“<sup>17</sup>. Dies ist hier exemplarisch vollzogen. Das Wutzsche Schreib-

<sup>16</sup> vgl. dazu Johann Christoph Gottsched: Versuch einer critischen Dichtkunst, Leipzig 1751, S. 102 „Der Witz ist eine Gemüthskraft, welche die Aehnlichkeiten der Dinge leicht wahrnehmen und also eine Vergleichung zwischen ihnen anstellen kann.“ Interessant ist auch der Kontext, in den Christian Wolff die Witzkonzeption stellt. Der Witz diene der Erziehung der Kinder zum natürlichen Entdecken von Wahrheitsbeziehungen: „Der Witz besteht in einer Leichtigkeit die Aehnlichkeiten wahrzunehmen. Derowegen kan man auch den Kindern behuelflich seyn, daß sie witzig werden, wenn man ihnen fleißig die Aehnlichkeiten zeigt, die sich zwischen den Dingen befinden, die sie erkannt haben oder die ihnen vorkommen. Dieses kan ihnen nicht allein künftig dienen, wenn der Zustand des Alters es leidet, auf allgemeine Begriffe zu gedencken, sondern auch zu Erfindung der Wahrheiten durch sich selbst.“ Christian Wolff: Vernunftige Gedanken von dem gesellschaftlichen Leben der Menschen und insbesondere dem gemeinen Wesen. Zu Beförderung der Glückseligkeit des menschlichen Geschlechtes, den Liebhabern der Wahrheit mitgetheilet. Frankfurt und Leipzig 1732. 3. Aufl., S. 68.

Waltraud Wiethölter beschreibt, wie mit dem Begriff des Witzes im 18. Jahrhundert ein Weg gesucht worden ist, Logos, Spontanität und Phantasie zu verbinden und sich diese Konzeption gerade auch vor dem Hintergrund Leibnizscher Gedankenimpulse entwickelt. vgl. Waltraud Wiethölter: Witzige Illumination. Studien zur Ästhetik Jean Pauls. Tübingen 1979.

<sup>17</sup> vgl. Vorschule der Ästhetik, w 5, S. 187.

verfahren, die Umcodierung der konstituierenden Kategorien der Erfahrung von Raum und Zeit zu Alltagsspezifika, verhält sich ebenso wie die Umcodierung der zeitlichen Beziehung von erstem Original und Nachschrift zur Bezeichnung des Originals als Fälschung der Nachschrift, wie schließlich die Umcodierung des Wissens über die tatsächliche doppelte Verfasserschaft zu ihrem Gegenteil.

Die Titel der Wutzschen Nachschriften scheinen also, sind sie auch entlang der Lektüre Jean Pauls gewählt, nicht willkürlich zu sein. Auch hier ist ein paralleles Lesen der Jean Paulschen Schrift „Über das Träumen“ aufschlußreich. Die Eigenzeit des Traumes und seine Topik wird mit dem Moment des Dichtens und den Konstitutionsbedingungen des Bewußtseins selbst in Verbindung gebracht:

„Warum kann denn die mit der Sperre der Sinne eintretende Vergessenheit der örtlichen und zeitlichen Verhältnisse uns im Traume die Vernunft und das Bewußtsein rauben, welche beide uns dieselbe Vergessenheit im tiefen Denken und Dichten lässet? Der Traum bringt uns noch dazu andere Zeiten und Oerter, obwol irrige, und also immer die Bedingungen des persönlichen Bewußtseins mit.“<sup>18</sup>

Die Bilderwelt des Traumes, die sich in zeitlichen und räumlichen Sprüngen entfaltet, verweist ihrerseits wiederum auf die Konstellation des Witzes<sup>19</sup>. Jean Paul hat die auf der Signifikantenebene sich vollziehende Bewegung der geträumten Verbindungen schon früh in seiner Schrift: „Wahnsinnige Sprünge, wodurch ich mich und den Leser einzuschläfern trachte“<sup>20</sup> vorgestellt und sie als über das Aneinanderreihen von Ähnlichkeiten hinaustreibendes Moment charakterisiert.

Der Witz, wiewohl ein intellektuelles Potential, verfährt ähnlich wie der Traum im Hinblick auf das Ausblenden der zeitlich-räum-

<sup>18</sup> vgl. Über das Träumen, SW I.7, S. 399.

<sup>19</sup> vgl. dazu die Arbeit von Beate Allert: Die Metapher und ihre Krise. Zur Dynamik der „Bilderschrift“ Jean Pauls. Bern, Ffm, New York 1987.

Allert zeigt, wie Jean Paul sowohl theoretisch – ausgeführt in seinen Schriften zum Traum und der „Vorschule der Ästhetik“ – als auch in seinem Umgang mit Metaphern, welche sich immer wieder dem Aufbau eines metaphysisch fundierten Systems zu entziehen versuchten, einen Zugriff auf die nicht manifesten Formen der Wirklichkeit zu unternehmen versucht.

<sup>20</sup> SW II.2, S. 401-407 Bereits hier entwickelt Jean Paul die Idee, sich eine Bibliothek selbst zu schreiben: „Ich wil überhaupt den Leser zu meinen Bibliotheken führen. Ich habe etliche 40 Bibliotheken in meinem Besize, die ich – man kan es beinahe gar nicht glauben – insgesamt selbst geschrieben und ausgesonnen habe.“ a.a.o. S. 406.

lichen Verhältnisse zugunsten eines abstrahierenden Sprungs, der Begriffe aus ihren bisherigen Bezugssystemen entbindet und damit die „sinnliche Anschauung“ zugunsten einer Neuformulierung und „Findkunst“ inmitten allgemeiner Auflösung bewirkt.<sup>21</sup> Jean Paul beschreibt die fulminante Wirkung des Witzes, indem er zunächst eine zeitliche an die Stelle einer Raummetapher setzt, um dann Zeit und Raum aus ihren Begrenzungen zu entbinden:

„Wenn nämlich der Geist sich ganz frei gemacht hat – wenn der Kopf nicht eine tote Polterkammer, sondern ein Polterabend der Brautnacht geworden – wenn eine Gemeinschaft der Ideen herrscht wie der Weiber in Platons Republik und alle sich zeugend verbinden (...) wenn in dieser allgemeinen Auflösung, wie man sich den Jüngsten Tag außerhalb des Kopfs denkt, Sterne fallen, Menschen auferstehen und alles sich untereinander mischt, um etwas Neues zu gestalten – wenn dieser Dithyrambus des Witzes (...) den Menschen mehr mit Licht als mit Gestalten füllt: dann ist ihm durch die allgemeine Gleichheit und Freiheit der Weg zur dichterischen und zur philosophischen Freiheit und Erfindung aufgetan, und seine Findkunst (Heuristik) wird jetzo nur durch ein schöneres Ziel bestimmt.“<sup>22</sup>

Eines der schönsten Beispiele für die befreiende und euphorisierende Leistung des Witzes findet sich übrigens im „Siebenkäs“:

„Die Juden glauben: nach der Ankunft des Messias werde die Hölle ans Paradies gestoßen, damit man einen größern Tanzsaal habe, und Gott tanze vor. – Siebenkäs tat das ganze Jahr lang nichts, als alle seine Markerkammern und Kreuzschulen an die Lustzimmer seiner Bagatelle anzubauen und einzufügen, um darin größere Ballette zu tanzen.“<sup>23</sup>

Die so verstandene Witzkonzeption umspielt und überschreitet ein Denken, das, wie Michel Foucault in der „Ordnung der Dinge“

<sup>21</sup> Jacques Lacan spricht, wenn er den Zusammenhang zwischen dem „schöpferischen Funken der Metapher“- er entsteht nicht aus dem Aktualisieren der mit den Signifikanten eröffneten Bilderwelten, sondern im Substitutionsverhältnis zweier Signifikanten – und der Transferleistung des Witzes, sowie der Freud'schen Traumdeutung herstellt, vom „Spott des Signifikanten“: „Man sieht, die Metapher hat ihren Platz da, wo Sinn im Un-sinn entsteht, das heißt an jenem Übergang, der in umgekehrter Richtung genommen, wie Freud entdeckt hat, jenem Wort Raum gibt, das im Französischen „das Wort“ par excellence ist, das Wort, für das kein anderer als der Signifikant des *esprit* (Witz) Patenschaft übernimmt, woran sich begreifen läßt, daß der Mensch sogar noch seinem Schicksal Hohn spricht durch den Spott des Signifikanten.“ Jacques Lacan: Das Drängen des Buchstaben im Unbewußten oder die Vernunft seit Freud. In: Theorie der Metapher. Hrsg.v. Anselm Haverkamp. Darmstadt 1983, S. 191 und 192

<sup>22</sup> Vorschule der Ästhetik, w5, S. 202.

<sup>23</sup> w 3, S. 113.

darlegt, im 16. und 17. Jahrhundert bis hinein ins 18. Jahrhundert, über die „Kette der Ähnlichkeiten“ eine Kontinuität der Natur (die Natur macht keine Sprünge) und eine kohärente Struktur der Phänomene annimmt, deren sichtbares Zeichen den Gegenständen eingeschrieben bleibt.<sup>24</sup> Repräsentation und Imagination überlagern sich, da das Zeichen nicht nur Auskunft über das Wesen der Dinge geben, sondern gleichzeitig, beim Dechiffrieren unterschiedlich positionierter Zeichen der Kette der Bezug zu früheren oder späteren Zeichen erinnert werden muß.<sup>25</sup> Jean Paul greift dieses Prinzip in seinen satirischen Seitenhieben gegen die naturgeschichtlichen Abhandlungen von Charles Bonnet und Charles Bouffon wiederholt auf.

Bekanntlich hat sich Jean Paul zu verschiedenen Zeiten seines Lebens – unter positivem aber auch eher negativem Vorzeichen – mit den in der „Monadologie“ ausgeführten Gedanken Leibnizens beschäftigt.<sup>26</sup> Satirische Anspielungen und absurde „Anwendungen“, wie etwa in der bereits erwähnten Rede Leibgebers, welcher in der Annahme, die Menschheit entwickle sich hin zu Gott in immer größerer Vervollkommenung nur eine nicht abreißen wollende Kette zunehmender Narretei erkennen kann, stehen neben Versuchen, aus der Perspektive eines unendlichen Abstandes die Endlichkeit der Welt zu betrachten (hier wäre die Jean Paulsche Humorkonzeption anzusiedeln). Auch das Treiben des Schulmeisterleins (sein isoliertes, nur aus sich selbst schöpfendes, monadologisches Gelehrtentdasein) ist als ein aus der Leibnizlektüre resultierendes Werk betrachtet worden.<sup>27</sup> Unter den Prämissen des Witzkonzepts wird im „Schulmeisterlein Wutz“ dieses Denken (das in der Rezeption des Mesmerismus eine neue Blüte im 18. Jahrhundert gefunden hatte) gleichzeitig affirmiert und ästhetisch

<sup>24</sup> Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Ffm 1974.

<sup>25</sup> vgl. Foucault a.a.O., S. 104.

<sup>26</sup> vgl. dazu die Untersuchung von Monika Schmitz-Emans: Der Bau des wahren Luftschlosses. Studien zur Leibniz-Rezeption des jungen Jean Paul. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 1985, S. 49-91. Schmitz-Emans analysiert die ambivalente Haltung Jean Pauls, die zwischen Bewunderung für den abstrakten Entwurf und der parodistischen Auseinandersetzung in der Übertragung dieser, wie Jean Paul schwärmerisch-süßsant bemerkt, mehr „für Engel“ bestimmten Theorie auf die menschlichen Verhältnisse sich bewegt.

<sup>27</sup> vgl. Schmitz-Emans, a.a.O., S. 81, die das parodistisch-transgredierende Moment in Jean Pauls eigenem Verweis auf Leibniz betont: „(. . .) erneut besteht die Berufung auf Leibniz im Dienste einer Theorie, die in ihrer Unwiderlegbarkeit eher „toll“ als unphilosophisch ist (. . .).“

gesprengt. Jean Paul befindet sich an der Schnittstelle zwischen „klassischem“ (dem Prinzip der Kette der Ähnlichkeiten verpflichtetem) und „modernem“ Denken, das die strukturierenden Gesetze des Lebens, die sich jenseits der äußerlichen Systematik der Zeichen erschließen, zu entschlüsseln versucht. Die Abkehr von der Vorstellung einer sichtbaren und einheitlichen Ordnung vollzieht sich als Hinwendung zum Beobachten der inneren Vorgänge im Auffinden und Anerkennen unterschiedlicher Organisationsregeln. Historisch betrachtet reiht sich die Jean Paulsche Vorstellung des Witzes in diesen Umstrukturierungsprozeß des Wissens ein: als Möglichkeit die alte Kodierung der Ähnlichkeit – über ein verschobenes Signifikat mehr oder weniger deutlich „repräsentierbar“ – zugunsten sprachlich-imaginärer Verknüpfungen auf der Signifikantenebene aufzusprengen.<sup>28</sup> Foucault hat sie als nahezu zeitgleiche Entwicklung in Ökonomie und Sprachwissenschaft, wie im Übergang von der Naturgeschichte zur Biologie beschrieben.<sup>29</sup>

Die Notwendigkeit einen neuen Bezugsrahmen für die im Witz aufgelösten Wortzeichen zu finden und zu setzen, führt auch bei Jean Paul zu einer veränderten Haltung gegenüber der Ordnungsvorstellung einer metaphysisch verstandenen Totalität.<sup>30</sup> Hier wird die Suche nach den sichtbaren Ähnlichkeiten als physiognomisches Entziffern der Schrift Gottes – und das läßt ihn in die Nähe der Romantiker kommen – zu einem Vermögen subjektiver Sinnbestimmung.

Originalität, sei es der „Bedeutung“, sei es der „Wirklichkeit“ kann nie als festgelegt, unwiederruflich und ausschließlich bestimmt werden, da immer an die Möglichkeit einer Neukonstella-

<sup>28</sup> vgl. dazu Wiethölter, a.a.O. S. 23: „Der Witz »entkörper« (. . .), das heißt, in ihm bekennt sich die Sprache in ihrem fiktionalen und konventionellen Charakter ein und besteht nicht länger auf dem direkten Zugriff nach Wirklichkeit.“ vgl. auch Schmitz-Emans S. 201-206, die einen Überblick über die Hinwendung der Forschung zu diesem Themenkomplex gibt. Schmitz-Emans: Der verlorene Urtext. Fibels Leben und die schriftmetaphorische Tradition. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 1992, S. 197-222.

<sup>29</sup> vgl. Foucault, a.a.O. Kapitel 8, S. 307-359 Auch „Dr. Katzenbergers Badereise“, in welcher die Anatomie zur eher in skurilen Zügen gezeichneten Pionierwissenschaft geworden ist, ließe sich vor diesem Hintergrund lesen.

<sup>30</sup> vgl. Oehlenschläger a.a.O. S. 11 Oehlenschläger weist darauf hin, daß es sich bei Jean Pauls Witzkonzept um alles andere als eine müßige Spielerei handle, arbeite doch Jean Paul „unter der zentralen Prämisse einer in ihren Grund-Bezügen noch nicht festgestellten Welt“.



tion, welche die Grenzen des Originals aufbricht und verschiebt, gedacht werden muß. Diese Neukonstellation unterliegt aber bestimmten Beschränkungen, die sich gerade aus dem Sturz in die Subjektivität ergeben: Sie ist abhängig von Primärerfahrungen, die wie der Abdruck der Kindheitserlebnisse im Traum den Raum oder die transzendente Begrenzung der Erfahrung abgeben. In der VIII. Untersuchung: „Jeder Mensch ist sich selbst Maßstab, wonach er alles äußere abmißt“ schreibt Jean Paul:

„Jeder Mensch hat eine eigne Masse von Begriffen, die er durch Erfahrung bekommen hat. Diese Begriffe hängen mit einander auf's genaueste zusammen. Einer modifiziert sich nach dem andern. Er begreift einen Begriff nur insofern, als er aus seinem eignen, individuellen Vorrat von Sätzen Ideen nach dem Assoziationsgesetz herbeiführen kan, die ihm diesen Begriff aufklären, mit ihm zusammenhängen (. . .). Nun hat ieder Mensch ein System von Begriffen, das vom System eines andern verschieden ist. Jeder hat einen andern Körper und eine andre Sele, andre Erziehung, befindet sich an andern Orten, hat andere äussere Umstände, u.s.w. – und eben deswegen einen andern individuellen Vorrat von Begriffen: Müssen nun also nicht die Begriffe bei iedem verschieden sein, die er herbeiführt, einen Ausdruck, oder eine Sache sich zu erläutern? (. . .) Ich gebe zu, daß das Assoziationsgesetz der Ideen bei allen Menschen gleich wirkt. Aber's findet nicht bei iedem ähnlichen Stof. Oft sind tausend Verbindungen möglich. Nur die iedesmalige individuelle Beschaffenheit des Subiekts giebt den Grund von der iezzigen Verbindung, die gerad' aus tausenden wirklich ward.“<sup>31</sup>

Im Schulmeisterlein Wutz findet sich die Öffnung des Sinns hin zu einer mehrfach aktualisierbaren Bedeutung (fast wäre man versucht, in heutiger Terminologie zu sagen: zum pluralen Text) in der Geste des Zerstörens des kanonisierten ‚Originals‘: etwa wenn Wutz die Messiasen Klopstocks absichtlich in unverständlichen Hexametern schreibt und – als Fingerzeig gegen alle biographischen Ausdeutungen – in dieser unleserlichen Schrift seine eigene Lebensgeschichte verbirgt.<sup>32</sup> Oder, auf der Ebene des ‚Liebesromans‘ in der satirischen Auflösung der Fragestellung: Wutz verspeist den Originalpfefferkuchen, den er eigentlich der Geliebten mitbringen möchte, selbst, um ihr dann das ‚Duplikat‘ zu schen-

<sup>31</sup> SW II.1, S. 62 f.

<sup>32</sup> Eine witzige Parallele dazu findet sich im „Siebenkäs“: Firmian plädiert in seiner Tätigkeit als Rezensent dafür, daß es speziell für Schulleute eine lateinische Ausgabe des Klopstockschen Messias, für Juristen eine im Kurialstil, eine prosaische für Meßdiener und eine im Judendeutsch für das Judentum geben sollte. w 2, S. 185.

ken. Die Gewaltbarkeit des Wutzschens Verfahrens als individuell zelebrierter Zugriff zur Freisetzung anderer Sinnstrukturen (sie werden ihrerseits ihre Beschränkungen aufbauen, sind aber noch nicht etabliert) ist nur dann möglich, wenn nicht mehr nach dem Wesen der Dinge im endlosen Lüften der Schleier, in den Spiegeln des Ichs<sup>33</sup> und der immer wiederholten Bühnenmetapher gesucht wird, sondern Assoziationen und Anschlüsse im Mittelpunkt der Erkundungen stehen.

Um so mehr Gewicht bekommt deshalb im Angesicht des Todes der Rückgriff auf die Erinnerungsstücke der Kindheit. Sollen sie die Perspektive auf ein weniger qualvolles Schreiben eröffnen, das sich nicht an bereits kanonisierten Schriften (Lavater, Kant, Goethe) abarbeiten muß? Immerhin leidet das Schulmeisterlein unter den Anforderungen seines selbstgesetzten Schreibprogramms, ebenso wie sein Biograph, der bedauert, wie schwer ihm die Beschreibung der Wutzschen Hochzeitsfreuden falle, habe er selbst doch nicht die Befriedigung des realen Erlebens.

Verbürgt indes der Gegenstand selbst die Erinnerung an eine Vergangenheit, gibt er den ersten Buchstaben zu einer Schrift ab, die sich nach den Gesetzen des Traumes vollziehen könnte: sie enthielte zwar das Leben (in der fragmentierten Vergegenständlichung der äußeren Natur), wäre aber frei in den Verknüpfungsmodalitäten, oder anders gesagt, der raum-zeitlichen Organisation. Im Moment der Neuformulierung wäre sie damit weitgehend unabhängig von einem Original, im Moment des Initiierens der Traumschrift (wenn wir sie als solche bezeichnen dürfen) aber doch noch an eine Repräsentation gebunden, über die sie dann hinaustreiben wird. (Soviel schuldet Jean Paul Leibniz, der 1714

<sup>33</sup> Immer wieder hat Jean Paul in seinen Werken die Spiegelmetapher als Spiegelgefecht reflektiert. Vgl. dazu Wiethölter, a.a.O., S. 112f. Wiethölter liest die „auffällige Spiegelmetaphorik“ im „Titan“ als eine kritische Auseinandersetzung mit den solipistischen Vernunftentwürfen Fichtes. Kurt Wölfel, der im „Schulmeisterlein Wutz“ – entlang der Metapher des spiegelnden Fensters gelesen – die Tradition der (in ihrer ganzen Ambivalenz aufgenommenen) einander perspektivisch brechenden Spiegel findet, gesteht, wenn auch zögernd, dem Witz das Vermögen zu, den Spiegeleffekt auszuhöhlen: „Was der Witz tut, ist zweideutig, was er schafft, hat zwei Gesichter. Zum einen sind die vom Witz gefundenen ähnlichen Dinge sozusagen Nahtstellen zwischen Körper- und Geisterwelt, Spiegel unseres Innern und zugleich Weg-Weiser hinüber in die jenseitige Welt. Zum anderen kehren sie, selbst gesichtslos, dem Witz, dessen Willkür sie verbunden hat, seine eigene Maske zu.“ Kurt Wölfel: „Ein Echo, das sich selber in das Unendliche nachhallt“. Eine Betrachtung von Jean Pauls Poetik und Poesie. In: Schweikert a.a.O., S. 301 f.

in der „Monadologie“ mit dem Entwurf der sich ergänzenden, unbewußten kleinen Perzeptionen<sup>34</sup> ein ähnlich den alten Bezugsrahmen sprengendes Verfahren vorsieht).

Unter den Prämissen einer so verstandenen Traumschrift würde dann eine Vermögen Wutzens zum Zuge kommen, das sich, wie wohl zerbrechlich und gefährdet, als Alltagsstrategie in seinem spezifischen Glücksgefühl bewährt hat. Er könnte dann auch im Schreiben, ohne aus Werthers Leiden Werthers Freuden zu extrapolieren, d. h. ohne das Original umzucodieren oder zu tilgen „(. . .) äußere und (. . .) innere Welt sich wie zwei Muschelschalen aneinander löten“<sup>35</sup>.

Zitiert wurde nach folgenden Ausgaben:

Jean Paul: Werke. Hrsg.v. Norbert Miller. Bd. 1–6 München 1970 ff (w)

Jean Pauls Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Hrsg. v. Eduard Berend. Weimar 1927 ff (SW)

<sup>34</sup> vgl. Gottfried Wilhelm Leibniz: Vernunftprinzipien der Natur und der Gnade. *Monadologie*. Hamburg 1982, S. 19: „Die Schönheit des Universums könnte man an jeder Seele erkennen, wenn man alle ihre verborgenen Falten entfalten könnte, die sich jedoch erst merklich mit der Zeit entwirren. Da aber jede deutliche Perzeption der Seele eine unendliche Anzahl undeutlicher Perzeptionen enthält, die das ganze Universum einschließen, so erkennt die Seele die Dinge, die sie perzipiert, nur insofern, als diese Perzeptionen deutlich und abgehoben sind, und ihre Vollkommenheit mißt sich an ihren deutlichen Perzeptionen. Jede Seele erkennt das Unendliche, erkennt alles, freilich in undeutlicher Weise, so wie ich etwa, wenn ich am Meeresufer spazierengehe und das gewaltige Rauschen des Meeres höre, dabei auch die besonderen Geräusche einer jeden Woge höre, aus denen das Gesamtgeräusch sich zusammensetzt, ohne sie jedoch deutlich voneinander unterscheiden zu können.“

<sup>35</sup> w 1, S. 435.

Michael Wetzel

## Private Dancer

*Korrespondenzen zwischen Bettine Brentano, Goethe und anderen*

Ein Gespenst geht um in der Dichtung um 1800 und weit darüber hinaus. Es ist das Gespenst der *Kindsbraut*, jenes Wesen, dessen Reich nicht von dieser Welt zu sein scheint, das aber dennoch immer wieder auf Erden umherspukt, wenn es sich auch nicht auf ihr festhalten läßt: das engelsgleiche, zwischen kindlicher Unschuld und aufblühendem Liebesversprechen schwebende, weder männlich noch weiblich scheinende, melancholisch dem Verlust der rasenden Zeit nachtrauernde junge Mädchen.

Und dieses Gespenst hat einen Namen. „Sie heißen mich Mignon“<sup>1</sup>, was übersetzt soviel wie ‚Liebling‘, ‚Süßer‘, ‚Kleines‘ heißt, alles Namen also, die man dem Gegenstand eines Begehrens verleiht, das von zärtlichen Empfindungen des Spiels und der Freundschaft über das vom s. g. Kindchenschema ausgelöste Brut- und Pflegeverhalten bis hin zum sexuellen Mißbrauch – am Hofe Heinrich IV war der *Mignon* schlichtweg Lustknabe – reichen kann. Goethe hat mit seinem „Knaben-Mädchen“ oder „anmutige[m] Scheinknaben“<sup>2</sup> all diese Züge kunstvoll verdichtet und zu einem poetischen wenn auch Schein- so doch -Leben erweckt, das als Archetypus romantischer Daseinsweise fortan gilt und die Tradition einer literarischen *imitatio* stiftete. Novalis' *Sophien*-Erlebnis, Hoffmanns *Julia*-Phantasien, Brentanos nicht auf die exzentrische *Perdita* allein beschränkte Galerie von Mädchen-Frauen oder besser -Teufeln, Mörikes *Peregrina*-Zyklus, alle diese Beispiele – allein nur aus dem deutschen Sprachraum – zeugen davon,

<sup>1</sup> Goethe, Johann Wolfgang: Wilhelm Meisters Lehrjahre, Sämtliche Werke (Münchener Ausgabe), hrsg. v. K. Richter in Zusarb. m. H. G. Göpfert, N. Miller u. G. Sauder, Bd. 5, hrsg. v. H.-J. Schings, München 1988, S. 97.

<sup>2</sup> Ders.: Wilhelm Meisters Wanderjahre, Sämtliche Werke, a.a.O., Bd. 17, hrsg. v. G.-L. Fink, G. Baumann u. J. John, München 1991, S. 475.

daß die unter den Begriff Bildungsroman subsummierte Fixiertheit auf das prägende Modell des *Wilhelm Meister* wesentlich jene, die „heilige Familie der Naturpoesie“ repräsentierende Mignon-Figur im Auge hat, mit deren symbolischer Entrückung Friedrich Schlegel nicht von ungefähr seine Hommage an Goethes poetisches Jahrhundertwerk vieldeutig enden läßt.<sup>3</sup>

Aber nicht nur auf die Gattungsgeschichte des Bildungsromans beschränkt sich das Wiedergängertum der goethischen Kindsbraut, auch die realistische oder naturalistische Literatur Kellers, Storms, Fontanes und Hauptmanns wird von ihr und ihren Schwestern heimgesucht, und in *Lulu*, *Lolita* und anderen *femmes* bzw. *filles fatales* hat sie sich die virtuellen Räume der Einbildungskraft bis in die Postmoderne erobert: Sie scheint wie eine ewige Jüdin zur Wanderung durch die Zeiten und die Räume verdammt, „weil der ‚unsichtbare Geist Mignons‘ nirgendwo und überall *beheimatet* ist.“<sup>4</sup>

Nicht weniger bedeutsam als die bibliographischen sind aber die biographischen Zeugnisse für das Fortleben Mignons. Der Topos oder motivgeschichtliche *Begriff* wird zum Namen – Vor- oder Eigennamen –, zum Schibboleth einer Identifikation poetisch verkörter Weiblichkeit (*sub specie* ewiger Kindlichkeit) mit real gelebter. Ähnlich dem *Werthereffekt* hat das ‚papierne Mädchen‘ aus *Wilhelm Meisters Lehrjahren* eine männliche Leserschaft zur Halluzination und eine weibliche zur Mimikry herausgefordert. Unter falschem Name wird – wie in Projektionen des Weiblichen generell – etwas zu lesen aufgegeben, „das nicht gegeben ist und deshalb auch nicht einfach benannt werden kann“<sup>5</sup>; nämlich das Phantasma oder die „Männerphantasie“ (Theweleit) der Kindsbraut.

<sup>3</sup> Schlegel, Friedrich: Über Goethes Meister, in: Athenaeum, ausgew. u. bearb. v. C. Grützmacher, Hamburg 1969, Bd. 1, S. 220. Vgl. Ernst Behler: Goethes Wilhelm Meister und die Romantheorie der Frühromantik, in: Studien zur Romantik und zur idealistischen Philosophie 2, Paderborn 1993, S. 170.

<sup>4</sup> Tunner, Erika: „L'esprit de Mignon“: Mignon-Bilder von der Klassik bis zur Gegenwart, Goethe-Jahrbuch 106 (1986), S. 11 f. Zur Geschichte von Mignon und ihren Schwestern vgl. auch den gleichnamigen von G. Hoffmeister herausgegebenen Sammelband, der weiter unter besprochen wird, sowie meine Studie: „Au nom/n de Mignon“. Der schöne Schein der Kindsbräute, in: Der schöne Schein, hrsg. v. D. Kamper u. C. Wulf, Göttingen 1988. Eine größere motivgeschichtliche Studie von mir unter dem Titel: „Kindsbräute – Motive und Medien einer Männerphantasie“ ist gegenwärtig in Arbeit und wird demnächst erscheinen.

<sup>5</sup> Hahn, Barbara: Unter falschem Namen. Von der schwierigen Autorschaft der Frauen, Frankfurt/M. 1991, S. 17.

Schon Goethe selbst war nicht frei von wiederholten Spiegelungen seiner literarischen Figur in lebenden Mädchen wie Minchen Herzlieb, Marianne von Willemer u. a., die Mignon-Posen einnehmen und Mignon-Lieder singen, um philologische Spurensicherer im Versteckspiel endloser Rätsel und Vermutungen zu vermeintlichen Schlüsselwerken wie den *Wahlverwandtschaften* oder den *Divan*-Gedichten zu narren. Keine der weiblichen Selbstidentifikationen mit Goethes Phantasieprodukten war jedoch so radikal und distanzlos wie die von Bettine Brentano in ihrem 1835 – also nach dem Tode des Dichterfürsten und dem ihres Mannes Achim von Arnim – publizierte *Goethes Briefwechsel mit einem Kind*. Hier wird der Dichter sogar zum Souffleur von Autorschaft, in der es kräftig – wie Grillparzer nach der Lektüre in seinem Tagebuch festhält – „mignont“<sup>6</sup>.

In Bettine Brentano nimmt das Wiedergängertum einen besonderen Grad an Gefährlichkeit an – und zwar gefährlich weil *unberechenbar*. Ihr Markenzeichen war ihre *Aufdringlichkeit*, die Goethe nicht nur körperlich und räumlich zu spüren bekam, sondern auch in einer lebenslangen, alle Distanzierungsversuche und Kommunikationabbrüche überspielenden Treue des Korrespondierens. Beim ersten Zusammentreffen von Bettine und Goethe am 23. April 1807 dauerte es jedenfalls nur wenige fatale Momente, in denen Goethe sich der ihm immerhin noch völlig unbekannten jungen Frau gegenüber in einen *small talk* zu retten suchte, bis die zunehmend einsilbiger und nervöser werdende Bettine auf seinem Schoß landete:

„Ich sagte plötzlich: ‚Hier auf dem Sofa kann ich nicht bleiben,‘ und sprang auf. – ‚Nun!‘ sagte er, ‚machen Sie sich’s bequem;‘ nun flog ich ihm an den Hals, er zog mich aufs Knie und schloß mich ans Herz. – Still, ganz still war’s, alles verging. Ich hatte so lange nicht geschlafen; Jahre waren vergangen in Sehnsucht nach ihm – ich schlief an seiner Brust ein; und da ich aufwachte, begann ein neues Leben.“ (B., 21)<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Grillparzer, Franz: Tagebücher aus den Jahren 1808 bis 1867, in: S. 159. Vgl. auch die Bemerkung ebd.: „Wenn Bettines Briefe und Leidenschaften vor ‚Wilhelm Meister‘ gekommen wären, hätten sie hundertfachen Wert. So kann man sich des Verdachts von Phantasie und Mignon denn doch nicht ent schlagen.“

<sup>7</sup> Arnim, Bettine von: *Goethes Briefwechsel mit einem Kind*. Seinem Denkmal, in: *Werke und Briefe*, hrsg. v. G. Konrad, 2. Bd., Darmstadt 1959, S. 21. Diese Ausgabe wird fortan im Text unter Angabe der Seitenzahl zitiert. Um zugleich eine Zuordnung zu den verschiedenen Absendern zu ermöglichen, werden folgende Siglen davorgestellt: B. = Bettine, G. = Goethe, M. = Goethes Mutter, T = Tagebuch zu *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde* (3. Teil).

Die kleine Textstelle aus Bettines Brief-Bericht an Goethes Mutter über ihren ersten Besuch in Weimar verrät schon viel von ihrer Strategie und vor allem von der berüchtigten Widersprüchlichkeit ihres Wesens. Alles wird im Brustton der Authentizität und lebendigen Spontaneität geschildert und ist doch höchst artistisch und artifiziell montiert, inszeniert, ja fingiert. Heute, nach gründlicher philologischer Erforschung der Überarbeitungsstufen des Originalbriefwechsels<sup>8</sup>, wird kaum jemand mehr ernsthaft den Briefroman von 1835 als Dokument eines historischen Bekenntnisses feiern, wie es im 19. Jahrhundert oder während der Neuromantik üblich war. Er ist *fiction* wie die von den befreundeten Brüdern Grimm zur gleichen Zeit gesammelten und in authentisch reproduziertes Volkstum verwandelten Märchen. Sie sind *Dichtung*, in der Bettine als Autorin sich selbst und einen fiktiven Goethe sprechen macht, jedoch nicht ohne *Wahrheit* der Charakteren, die in dieser Korrespondenz einander gegenüberstehen.

Goethes Mignon wurde schon früh für die vom Bruder Clemens<sup>9</sup> zur Lektüre des *Wilhelm Meister* angeregte Sechzehnjährige zur Identifikationsgestalt. Die Imago versammelt wie in einem Spiegel die noch diffusen und nach Identität suchenden Züge der pubertierenden Bettine und wirft sie zurück als den brennenden Strahl der einen Leidenschaft, die sie zuerst nach Frankfurt zu Füßen der bereitwillig über die Kindheit ihres berühmten Sohnes plaudernden Mutter Goethes und schließlich zu diesem selbst nach Weimar führt. In Bettine tritt Goethe das *romantische Prinzip* der in Mignon benannten und gebannten heiligen Naturpoesie entgegen. Was Novalis und andere Frühromantiker vermißt hatten, nämlich die poetologische Rehabilitierung Mignons als Lebensutopie, wird von Bettine in Form einer *Revision* des goethischen Werkes nachgeholt: „Ach, ich muß klagen, *Goethe*, über alle Schmerzen früherer Zeit, die Du mir angetan, ich fühl mich jetzt so hilflos, so unverstanden wie damals die Mignon.“ (B., 182) Und wenig später heißt es – nach einigen Invektiven gegen die Lustfeindlichkeit von Werthers Lotte:

<sup>8</sup> Vgl. Arnim, Bettine von: Der originale Briefwechsel mit Goethes Mutter und Goethe, in: Werke und Briefe, a.a.O., Bd. 5, Darmstadt 1961.

<sup>9</sup> Arnim, Bettina von: Clemens Brentanos Frühlingsskranz. Aus Jugendbriefen ihm geflochten, wie er selbst schriftlich verlangte, Werke und Briefe, a.a.O., Bd. 1, Darmstadt 1959, S. 112.

„So geht mir's auch im Wilhelm Meister, da sind mir alle Frauen zuwider, ich möchte sie alle zum Tempel hinausjagen, und darauf hatte ich auch gebaut, Du würdest mich gleich liebgewinnen, wenn Du mich kennenlernen-test, weil ich besser bin und liebenswürdiger wie die ganze weibliche Komitee Deiner Romane, [. . .]“ (B. 213)

Diese Überzeugung beruht auf einem Kalkül, der alles auf eine Karte setzt: die *Kindsbraut*. Bettine will Goethe gegenüber nicht Frau *sein*, sondern Mädchen bleiben bzw. *scheinen*, bis sie (Frau) *wird*. Und damit beginnt ihr Grundirrtum, der gewissermaßen einem Lektürefehler der *Lehrjahre* aufsitzt. Sie verwechselt ihren eigenen romantischen Einspruch mit Goethes Anspruch im dichterischen Symbol der Mignon. Sie glaubt Goethe über eine libidinöse Besetzung für sich gewinnen zu können, die dieser – im Sinne des *Entwicklungsromans* – aufgegeben hat. Bettine Zukunft ist die Zukunft einer ‚Illusion‘: „Die Pan-Erotik der Mädchen-Frau“.<sup>10</sup> Mit einer großen Umarmungs- und Vereinigungsgeste wirft sich Bettine dem jugendlichen ja kindlichen Goethe-Ideal entgegen und versucht, im Dichter das Kind wiederzubeleben: „Komm mit Freund! Scheue nicht den feuchten Abendtau, *ich* bin ein Kind, und *Du* bist ein Kind, wir liegen gern unter freiem Himmel und sehen den gemächlichen Zug der Abendwolken, die im purpurnen Gewand dahin schwimmen.“ (T., 333) Immer wieder betont sie ihr androgynes Wesen, trägt wie Mignon „ein Paar Hosen [. . .] und auch eine Weste“ (B., 17), „klettert auf die höchste Tanne“ und sitzt übermutig „mit der gespannten Pistole, den Säbel umgeschnallt“ (B., 19), nächtlings neben dem Schwager auf dem Kutschbock; zugleich aber spielt sie „kleiner Engel, liebliches Kind“ von „zwölf“ – „nein, dreizehn“, sagte ich“ - Jahren (B., 25), „gewohnt, für ein Kind angesehen zu werden“ (B., 161), oder studiert die „Rolle der Katze“ (B., 30). Neben dieser *regressiven* Wiederbelebung infantiler Wunschwelten und der *androgynen* Verleugnung des Geschlechtsunterschiedes wird auch das Frauenbild in die leidenschaftlich hingebungsvolle *Tochter*- und die lustfeindlich verbieternde *Mutter*-Frau gespalten. Bettine weiß auch diese Karte mit der Unschuld des kleinen Mädchens geschickt an den Figuren von Goethes Romanen auszuspielen, um sich in der Aneignung des Verses aus Goethes Sonetten: „*Mein Kind! Mein artig gut Mädchen! Mein Herz!*“ (B., 67) dem Vater-Gott als Tochter-Geliebte hinzugeben, – ohne übrigens im Original „*Lieb Kind! Mein*

<sup>10</sup> Drewitz, Ingeborg: Bettine von Arnim. Romantik – Revolution – Utopie, München 1979, S. 90.



artig Herz! Mein einzig Wesen!"<sup>11</sup> die versteckte Widmung an den Namen Minchen Herzliebs herauszuhören. Die *inzestuösen* Konsequenz dieser Freiheit der Liebe artikuliert sie vor allem aber in ihrer empörten Kritik an den *Wahlverwandtschaften*, die ihr Goethe nach ihren Eifersuchtsausbrüchen gegen die vermutete „Nebenbuhlerin“ Ottilie zugesandt hat: Eduard und Ottilie gehören für sie zusammen, gerade weil sie „verwandt“ sind, und das böse Prinzip heißt Charlotte, die – nicht nur alliterativ an Goethes seit 1806 ihm angetraute Christiane erinnernd – „mit mathematischer Konsequenz das Unglück für alle vorbereitet“:

„Warum will sie es ihnen wehren, dies unschuldige Leben mit- und nebeneinander? Zwillinge sind sie; ineinander verschränkt reifen sie der Geburt im Licht entgegen, und sie will diese Keime trennen, weil sie nicht glauben kann an eine Unschuld; das ungeheure Vorurteil der Sünde impft sie der Unschuld ein.“ (B., 223)

Goethes Reaktion ist zunächst auch entsprechend, obgleich ein leiser Hauch von Ambivalenz schon den zarten Keim der Neigung streift und fragen läßt: „soll ich Dich schelten oder loben, daß Du mich wieder zum Kinde machst?“ (G., 87) Bald aber wird die Distanz immer spürbarer, stellt sich eher „die Frage, liebe Bettine, ob man Dich mehr wunderlich oder wunderbar nennen kann“ (G., 156), und gewinnt schließlich Goethes Entschlossenheit Oberhand, sich dem symbiotischen Spiel zu entziehen, um einen Konflikt zwischen Bettine und seiner Frau Christiane zum Anlaß für den endgültigen Bruch und die *Versagung* zu nehmen, froh, den „Tollhäuslern“ – wie er die Arnims 1812 in einem Brief nach Hause nennt<sup>12</sup> – entronnen zu sein.

Worin sich Bettine fundamental täuscht, ist Goethes Einstellung zu ihr, die ihren oral-visuellen, voyeuristisch einverleibenden Charakter von Beginn an artikuliert. Sie ist für ihn ein *Früchtchen*, wie er in der ersten brieflichen Antwort schreibt: „Solche Früchte, reif und süß, würde man gern an jedem Tag genießen, den man zu den schönsten zu zählen berechtigt ist.“ (G., 68). Diese konstitutive Distanz wird von Goethe nie aufgegeben. Er bleibt eher Meister der Telekommunikation und behält sich zudem vor, von einem Recht auf Einsicht, auf Überwachung und Kontrolle der Sendun-

<sup>11</sup> Goethe: Sie kann nicht enden, Sonette Nr. X, *Sämtliche Werke*, a.a.O., Bd. 9, hrsg. v. C. Siegrist, H. J. Becker, D. Hölscher-Lohmeyer, N. Miller, G. H. Müller u. J. Neubauer, München 1987, S. 17.

<sup>12</sup> Arnim, Bettine von: *Der originale Briefwechsel . . .*, a.a.O., S. 108.

gen Gebrauch zu machen. Allein schon aus diesem Grunde fällt die Unstimmigkeit und Fiktionalität all jener Szenen auf, in denen Goethe zum stürmischen Liebhaber wird und – wie im berühmten *Teplitzer Fragment* – ihr in der Abenddämmerung das Kleid öffnet, um den jungfräulichen Busen mit Küssen zu überhäufen.<sup>13</sup> Ein großes Grundmißverständnis durchzieht die Korrespondenz zwischen Goethe und Bettine Brentano, das diese 25 Jahre später jedoch als Bettina von Arnim gelöst hat, indem sie, zur Redakteurin der Briefausgabe geworden, Goethes Prinzip einfach imitiert. Goethe nennt selbst die Formel seines Interesses: „übersetzen“ (G., 88), was Bettine sogleich als seine Kunst versteht, ihre „einfachen Blumen, die am Abend schon welken müßten, ins Feuer der Unsterblichkeit“ zu halten: „Nennst Du das auch *übersetzen*, wenn der göttliche Genius die idealische Natur vom irdischen Menschen scheidet, sie läutert, sie enthüllt, sie sich selbst wieder anvertraut, und so die Aufgabe, selig zu werden, löst?“ (B., ebd.). Goethes Begriff des Übersetzens sieht dagegen die Chance einer Instrumentalisierung des Briefverkehrs, indem er Bettine als Lieferantin poetischer Stoffe zu seiner Muse macht. Er wählt im 10. Sonett (*Sie kann nicht enden*), selbst die Rede der Anbetenden soufflierend, das „weiße Blatt“ als Metapher, die von Bettine begierig aufgegriffen und angeeignet wird (vgl. B. 96), um dem Dichter *carte blanche* zu geben, d. h. sich zum unbeschriebenen Blatt zu machen, auf dessen blendender Unschuld er sogleich „das Lieblichste in die Seele ergossen“ (B., 97) hat. So kehrt manche Brieffloskel in gedichteter Form aus Goethes Hand wieder, um in der umgekehrten Form der weiblichen Restitution erneut Genre und Geschlecht zu wechseln. Aber in dem Maße, wie Goethe für den geplanten Roman seiner „Bekanntnisse“ Bettinens „Beihilfe“ bedarf (G., 264), geht es mehr und mehr darum, sie als Aufschreibesystem zu mißbrauchen und zu übersetzen, d. h. ihren Körper von der materiellen Präsenz des *soma* in *sema*, in Zeichen zu verwandeln. Das poetologische Programm lautet, „so unbedachte wie bedeutsame Worte aus Kindermund zu erlauschen und damit hervorzurufen.“<sup>14</sup> Goethe will Bettine wie seine Mignon im *Wilhelm Meister*

<sup>13</sup> Vgl. Vordtriede, Werner: Bettina und Goethe in Teplitz, in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstiftes 1964, S. 350. Vgl. auch Goethe: Westöstlicher Divan, Werke (Hamburger Ausgabe), hrsg. v. E. Trunz, Bd. II, München 1978, S. 74; sowie: Bäumer, Konstanze: „Bettine, Psyche, Mignon“. Bettina von Arnim und Goethe, Stuttgart 1986, S. 77 ff. sowie S. 86 u. 158 ff.

<sup>14</sup> Kittler, Friedrich A.: In den Wind schreibend, Bettina, in: Dichter – Mutter – Kind, München 1992, S. 238.

in ein Erinnerungssymbol verwandeln, übertragen gesprochen mortifizieren, damit sie ihm im Grabmal eines *Saales der Vergangenheit* Mahnmal für seine eigene Kindheit werde.

Goethe will *konstatieren*, d. h. im Sinne der Sprechakttheorie auf zeitenthobene, ewige und objektive Wahrheiten verweisen. Insofern braucht er „mehr Ordnung“ in ihren Gedanken, die „wie köstliche Perlen, nicht alle gleich geschliffen, auf losem Faden gereiht [sind], der leicht zerreißt, wo sie denn in alle Ecken rollen können und manche sich verliert.“ (G., 158). Bettine dagegen will *Performanz*, die aus der Augenblicklichkeit des Geschehens lebt und sich versteht – und wie durch „Tanzen, diese Kunst der Präsenz“<sup>15</sup>, *instinktive* Sicherheit beschwört: „Hier fällt mir Mignon ein, wie sie mit verbundenen Augen zwischen Eiern tanzt. Meine Liebe ist geschickt, verlasse Dich ganz auf ihren Instinkt, sie wird auch blind dahintanzen und wird keinen Fehltritt tun.“ (B., 223) Bettine, die 1795 – dem Jahr, als Wilhelm Meisters Lehrjahre erschienen – als *Teenie* ihre Initialen *B. B.* in die Linde des Klostergartens von Fritzlar schnitzte und, sich als Wildfang über Wiesen wälzend, ein Image zulegte, das jene andere *B. B.* 150 Jahre später immer noch erfolgreich massenmedial vermarkten sollte<sup>16</sup>, erfüllt sich mit Fünzig durch die Herausgabe des von ihr selbst *übersetzten* Briefwechsels den Wunsch, Mignon zu sein und den Eiertanz wieder und immer wieder auf dem Schauplatzes des Textes aufzuführen: nicht als erinnerndes *Opus*, sondern als traumtänzerischer *Aktus*.<sup>17</sup> Und wie eine andere Bettina, die wieder 150 Jahre später und auch erst im fünften Lebensjahrzehnt ihr *come back* oder besser *coming out* hatte, nämlich die amerikanische Popsängerin *Tina Turner*, träumt Bettina von Arnim davon, *private dancer* für Goethe zu sein. Und so wie *Tina Turner* in ihrem Titelsong singt: „What's love got to do with it?“ äußerte auch Bettine später: „So außerordentlich war ich gar nicht in Goethe verliebt; ich mußte nur jemanden haben, an dem ich meine Gedanken usw. auslassen konnte.“<sup>18</sup>

<sup>15</sup> Hahn: Unter falschem Namen, a.a.O., S. 57.

<sup>16</sup> Vgl. Beauvoir, Simone de: Brigitte Bardot – ein Symptom, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 12. Sept. 1959.

<sup>17</sup> Vgl. zu diesem für die romantische Poetologie grundlegenden Gegensatz P. v. Matt über E. T. A. Hoffmann: Die Augen des Automaten. E. T. A. Hoffmanns Imaginationslehre als Prinzip seiner Erzählkunst, Tübingen 1971, S. 30.

<sup>18</sup> Briefwechsel von K. H. G. von Meusebach mit J. und W. Grimm, zit. nach dem Nachwort von G. Konrad zu: Arnim, B. v.: Goethes Briefwechsel mit einem Kinde, a.a.O., S. 719.



Bettines Schreibweise hat durchaus eine Affinität zur heutigen Popkultur. Vor allem antizipiert sie mit ihrer Ersetzung von Erfahrungen durch Erlebnisse den journalistischen Sensationsstil und befriedigt schon durch die Mitteilung intimer Geständnisse die Neugier und Identifikationsbedürftigkeit eines Massenpublikums. Ihre epochale Provokation ist aber nicht der Inhalt, sondern die Signatur: die Veröffentlichung des Briefwechsels unter ihrem Namen *und* dem Goethes. Damit legt sie aber nur ein Phänomen offen, daß vor ihr entstanden ist und von historischen Größen wie Goethe in erster Linie gefördert wurde: die Erfindung des *Autors* und damit das hermeneutische Mißverständnis von Texten als Enthüllungen über ihre Produzenten. Bettines Schwiegersohn Herman Grimm hat im Vorwort zu der von ihm besorgten dritten Auflage des Briefwechsels zurecht darauf aufmerksam gemacht, daß die Kühnheit der nachträglichen Liebes-Fiktion durchaus in Affinität zu Goethes eigenem dichterischen Verfahren steht, mit dem er banale Epochen erotologisch durch erinnernde Subjektivität aufzuladen wußte. Goethe mußte folglich in der realen Konfrontation mit Bettine die nachgerade kolportagehafte Mimikry und Maskenhaftigkeit vor allem am Mignonmotiv chockieren. Seine Desillusionierung dürfte dabei umso größer gewesen sein, als er nicht nur in späteren Jahren für eine Wiederanerkennung des Realen empfänglich wurde, sondern auch an Beispielen für die gespenstische Wiederkehr abgelegter und -lebter Figuren seiner eigenen phantasmatischen Supplementierung keinen Mangel hatte. Die Art, wie er diese Enttäuschung artikuliert, ist dann auch nicht frei von einer gewissen misogynen Häme, die – wie wenig später bei Schopenhauer und E.T.A. Hoffmann – am allernächsten Indiz, nämlich der Vergänglichkeit weiblicher Reize sich echauffiert: „Was ihr in früheren Jahren sehr gut gekleidet, die halb Mignon- halb Gurli-Maske nimmt sie jetzt nur als Gaukelei vor, um ihre List und Schelmerei zu verbergen.“<sup>19</sup>

<sup>19</sup> Gespräch mit dem Kanzler Müller, zit. nach Bäumer: „Bettine, Psyche, Mignon“, a.a.O., S. 120. Das polemische Argument des alternden Mädchens findet sich auch in einem Brief derselben Zeit an Carl August vom 13. Sept. 1826: „Diese leidige Bremse ist mir als Erbstück von meiner guten Mutter schon viele Jahre unbequem. Sie wiederholt dasselbe Spiel, das ihr in der Jugend allenfalls kleidete, wieder, spricht von Nachtigallen und zwitschert wie ein Zeisig. Befehlen Ew.H., so verbietet ich ihr in allem Ernst onkelhaft jede weitere Behelligung.“

Den Degout am Anachronismus der Kindsbrautmaske teilt Goethe mit Fürst Pückler, dem – selbst prädestiniert durch das Schicksal seiner infantilen, fünfzehnjährigen Mutter – die Zeitdifferenz zwischen Dargestelltem und Darstellendem bei der ihm die Ausgabe des Briefwechsel widmenden Autorin noch stärker in Auge fallen mußte.<sup>20</sup> Andererseits blieb beiden Herren nicht verborgen, wie meisterhaft es Bettine in ihrer Mimikry am männlichen poetologischen Verfahren selbst noch verstand, sie zur Puppe zu machen und in den fiktiven Szenen ihrer Briefe nach ihrem Willen tanzen zu lassen. Die s. g. Originalbriefe werden sozusagen gleich zweimal gewendet/verwendet bzw. die Szene der Entwendung *wieder-holt* sich schon vor *Goethes Briefwechsel mit einem Kind*: Einmal dienen sie Goethe als Material für seine Autobiographie und das andere mal Bettine für die Inszenierung ihrer Liebesgeschichte.<sup>21</sup> Bettine macht sich nicht nur zur Adressatin aller Sendungen, sie praktiziert auch eine Traumdeutung, die als „Lüge“<sup>22</sup> im außermoralischen Sinne paranoisch alles zu ihren Gun-

---

(Goethes Briefe (Hamburger Ausgabe), hrsg. v. K. R. Mandelkow, München 1988, Bd. 4, S. 201).

<sup>20</sup> Vgl. zu diesem Konflikt, der vor allem Bettine in ihren erotischen Erwartungen an den migränegeschüttelten Dandy Pückler tief enttäuscht hatte: Bäumer, a.a.O., S. 56 ff. sowie S. 68, wo Bäumer Pücklers Angst davor zu bedenken gibt, für Bettine nur zur Ersatzfigur für Goethe degradiert zu werden, sowie seine gehässige Anspielung auf ihr Alter: „Adieu gutes Närrchen, könntest Du noch klettern und wärest Du noch achtzehn Jahr, so wäre ich Dein Sklave, et comment! Dieu le sait. Wie es jetzt ist, mußt Du schon der meinige sein.“ (ebd. 68 f.); Gajek, Enid Margarete: Bettine von Arnim und Goethe, in: „Die Liebe soll auferstehen“. Die Frau im Spiegel romantischen Denkens, hrsg. v. W. Böhme, Karlsruhe 1985, S. 38; sowie Gajek, E.: Die Bedeutung des Fürsten Hermann Pückler für Bettine, in: Bettine von Arnim 1785-1859 (Ausstellungskatalog), a.a.O., S. 254.

<sup>21</sup> Die beidseitige Verwendung – auf Seiten Goethes die wechselnden Zueignungen der Sonette, auf Seiten Bettines die Aneignung fremden Materials im jeweiligen Kontext – beginnt schon mit dem von Bettine ihrem Briefwechsel mit Goethe vorangesetzten Sonett, dessen Zeile „ich fing nicht ich fuhr nur fort zu lieben“ eigentlich auf Minchen Herzlieb anspielt. Desgleichen interpoliert Bettine mit dem 17. Sonett Charade ein „Rätsel“, das sie nicht lösen kann, da seine Auflösung den Namen von Minna Herzlieb ergibt. Man kann natürlich auch wie H. Grimm die Frage der Sonette salomonisch lösen und sagen, daß sie „zwischen beiden Mädchen geteilt, ihnen beiden gehört haben, wie seine Zuneigung“ (in: Minna Herzlieb und Bettina Brentano, a.a.O., S. 602).

<sup>22</sup> Das extremste Beispiel einer moralischen Wertung dieses poetologischen Verfahrens findet sich bei Ricarda Huch: „Wie nah unter sich verwandt Erfinden, Dichten und Lügen ist, kann man am Kinde am besten beobachten, und auch im Erwachsenen bleiben diese Geistesvorgänge leicht ungesondert, wo, wie bei den

sten auslegt, wie paradigmatisch in dem von ihr selbst gegebenen Beispiel des Beweises für Goethes „Neigung“, indem er die „Neige“ seine Weinglases auf ihre Stirn gießt (B., 89).

Briefe werden abgesandt, *Missiven* wie *Missiles* in Umlauf gesetzt, mit Botschaften beladen, die an bestimmte Personen adressiert und von Absendern signiert sind, und dennoch ist das einzige, was zählt, was sich liest, das, was zwei redaktionelle Relais der Begrenzung der semantischen Referenzen und Einbettung in den jeweilige Kontext an den beiden Enden der postalischen Parabel aus dem mehrdeutigen, mißverständlichen, verschwiegenen, verfehlten Geschick machen bzw. öffentlich machen (d. h. publizieren): *Dichtung und Wahrheit* und *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde*.<sup>23</sup> Der Briefroman als die im 18. Jahrhundert konsolidierte literarische Gattung dokumentiert keine objektiven Tatsachen, sondern produziert „Autorsubjekte“ und eine „ganze Theologie der Autorschaft“<sup>24</sup> An diese koppelt sich Bettine an, indem sie zugleich am Ende der Goethezeit subversiv die Differenz eines modernen Schriftstellertums zum göttergleich schöpfenden Genie aufspielt: Ihr Schreiben ist keine *creatio ex nihilo*, sondern ein Schalten, ein Durch- und Zustellen der Schrift- bzw. Informationsströme. Medientechnisch gesprochen interzeptiert sie den Goethe-Code, zapft ihn an und leitet ihn ab, immer wieder die unendliche Teilbarkeit des Signifikanten, des Buchstabens, der Lettern unter Beweis stellend. Lacan irrt sich, wenn er bei seiner Interpretation eines berühmten anderen entwendeten Briefes darauf beharrt, daß die Materialität des Signifikanten „eine Teilung nicht zuläßt“ und ein zerschnittener Brief immer noch der Brief bleibe, „der er ist“.<sup>25</sup> Unzählige Beispiele der Literaturgeschichte zeigen, wie selbst mi-

---

Brentanos kein waches, ordnendes Ich vorhanden ist, das jedem seinen Namen gäbe und seinen Platz anwiese.“ (Huch, Ricarda: Die Romantik. Blütezeit, Ausbreitung und Verfall, Tübingen 1951, S. 522).

<sup>23</sup> Zu den Figuren der Missive als Missile und dem postalischen Relais, in dem das Gleiten des Sinnes angehalten wird, vgl. auch Jacques Derridas: No apocalypse, not now, in: Apokalypsen, übers. v. M. Wetzel, Wien 1985, S. 91 ff.; zum Verhältnis von Referenz und Kontext vgl. meine Ausführungen in: Referenz und Kontext. Randgänge einer „Pragmatalogie“, in: Textualität der Philosophie. Philosophie und Literatur, hrsg. v. L. Nagl u. H. Silverman, Wien/München 1994.

<sup>24</sup> Schneider, Manfred: Liebe und Betrug. Die Sprachen des Verlangens, München 1992, S. 221.

<sup>25</sup> Lacan, Jacques: Das Seminar über E. A. Poes „Der entwendete Brief“, übers. v. R. Gasché, in: Schriften Bd. I, Olten 1973, S. 22.

nimale Entstellungen des Buchstabens den Sinn eines Briefes, eines Schriftstückes radikal ändern. In der doppelten Abwesenheit von Sender und Empfänger kommt es zu einem spezifischen „Phasenverzug“, in dem sich der Sinn aufschiebt, differiert, disseminiert, in dem der Signifikant einer „Teilbarkeit ohne Ende“, einer „Entwendung ohne Rückkehr“, einer Entstellung bis zur Zerstörung ausgesetzt ist.<sup>26</sup>

Novalis schreibt, daß der „wahre“ Brief „seiner Natur nach poetisch“ sei<sup>27</sup> und rechnet damit schon den Verzug, das Verdichten, die Fragmentarisierung und den Blütenstaub des Geschicks hinzu. Was aber das reale Rauschen der Kanäle an Widerständen und Parasitierungen der literarischen Kommunikation mitproduziert, hat Balzac in seinem Roman *Modeste Mignon* gezeigt, der von den Irrungen und Wirrungen medial geschalteter Liebesgeständnisse handelt. Auch hier geht es um einen Briefwechsel, der mit Absendern und Adressaten sein Spiel treibt bzw. mit dem schreibende Subjekte ihr Spiel treiben wollen und sich dabei verspielen: Auch hier schreibt – allerdings anonym – ein junges, durch elterliche Wachsamkeit wohlbehütetes Mädchen, das sich gleichwohl durch exzessives Lesen – wie später Flauberts *Madame Bovary* – in höchste Liebesverückung versetzt, ihrem Dichteridol mit dem kommunikationstheoretisch sprechenden Namen *Canalis* heiße Briefe, nur daß ihr Adressat gar nicht *Canalis* ist, sondern dessen Sekretär, dem der snobistische Dichter dieses Provinzabenteuer gerne überläßt, und daß die Absenderin *Modeste Mignon* heißt, also gerade nicht die stürmische Unverfrorenheit einer Brentano besitzt. Balzac hat sich, nachdem er selbst über zehn Jahre Adressat der Ver ehrerpost einer polnischen Adligen war, 1843 durch die Entdeckung von *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde* inspirieren lassen. Die Spuren dieser Anregung sind unverkennbar, nicht nur im Titel, sondern auch in der Familiensaga, die gewissermaßen die der Brentanos spiegelt: Auch *Modeste* ist wie *Bettine* – deren Vater italienischer Herkunft war – eine Mischung aus deutschem Tief sinn und mediterraner Heißblütigkeit d. h. Kind eines provenzali-

<sup>26</sup> Derrida: Der Facteur der Wahrheit, in: Die Postkarte, 2. Lieferung, übers. v. H.-J. Metzger, Berlin 1987, S. 249 u. 277 f. Vgl. Zum „Phasenverzug“ der Eingriffe und Veränderungen des Briefverkehrs: Bürgel, Peter: Brief, in: Kritische Stichwörter zur Medienwissenschaft, hrsg. v. W. Faulstich, München 1979, S. 35; sowie Kittler: In den Wind schreibend, a.a.O., S. 236.

<sup>27</sup> Novalis: Blütenstaub, in: Schriften, hrsg. v. P. Kluckhohn u. R. Samuel, Stuttgart 1960 ff., Bd. II, S. 435.

schen Vaters und einer Mutter, die als Tochter eines Frankfurter Bankiers zu allem Überfluß auch noch Bettina heißt. Was Balzac seinem literarischen Vorbild gegenüber aber vor allem in Szene setzen möchte, ist die prosaische Ernüchterung einer poetischen Exaltiertheit, die sich – wie ausdrücklich in einem der Briefe selbst zugestanden wird – des „Plagiats“ an jener rauschhaften Anbetung Goethes schuldig macht, d. h. einer doch nur auf die Heirat mit einem „biederem dicken Deutschen“ hinauslaufenden bürgerlichen Illusion, immer wieder neu lispeln zu können: „Mein geliebter Dichter, ich will deine Mignon sein, aber eine glücklichere Mignon als die Goethes, denn Du wirst mich in meinem Vaterland lassen, nicht wahr? in Deinem Herzen!“<sup>28</sup>

Balzac zeigt gnadenlos genau, wie sich im Zeitalter technischer Reproduktion und Telekommunikation die magischen Kanäle aufheizen; je schneller aber in ihnen die Namen und Klischees des Intimen zirkulieren bzw. zugestellt werden, desto anonym und kurzlebiger werden die Botschaften und lassen nur in der Verken- nung einen Bezug „auf das tatsächliche Leben“ aufscheinen, der anders wäre als „Ausdruck des Augenblicks, dem sie entfließen, und keineswegs der allgemeine Inhalt unserer Charaktere“ (ebd., S. 291). Die Information hat ihren Wert nur im Augenblick des Ereignisses, dies hat Balzac in weiser Voraussicht der medialen Echtzeit-Übertragungen erkannt. Alle Betroffenheit neoromanti- scher oder gar noch weiblich-romantischer Natur wird von der Literatur eines Balzac, Flaubert, Keller u. a. demaskiert als Zu- schreibungseffekt eines Geschicks als postlagernde Sendung, ein *p.s.*, in dem nur ankommt, was *post scriptum*, außerhalb und nach der Schrift in sie hineinphantasiert wird, in dem nur gelesen wird, was diese „postalische Selbstbefriedigung“<sup>29</sup> lesen will.

Die interpretative Gefahr besteht darin, die *Gattungs-* und *Ge- schlechterfrage* verwechselnd zu verkennen, daß auch die schrei- bende Frau Bettine ein Macht- und Wahrheits-Dispositiv von *Frauenphantasien* aufstellt, die das Gleiten der Bedeutungen in einer bestimmten Signifikantenkonstellation arretieren und durch sie sich ein Gedächtnis machen statt „literarische Erinnerungsar-

<sup>28</sup> Balzac, Honoré de: *Modeste Mignon*, in: *Szenen aus dem Privatleben*, übers. v. I. Täubert, A. Wagenknecht, K. H. u. H. Blattmann, München 1976, S. 292 u. 339; vgl. die medientheoretische Entschlüsselung der postalischen Libesverhältnisse in Schneider: *Liebe und Betrug*, a.a.O., S. 253 ff.

<sup>29</sup> Schneider: *Liebe und Betrug*, a.a.O., S. 258.



beit“ zu betreiben.<sup>30</sup> Die Frage ist hier: *umschreiben* oder *abschreiben*, aber Bettine geht nicht soweit wie Gretli in Kellers Novelle *Die mißbrauchten Liebesbriefe*, daß sie die vom Ehemann empfangene intime Korrespondenz abschreibt und an den Nachbarn adressiert, der auf die vermeintlich erotische Botschaft postwendend reagiert, um – durch die Feder der abschreibenden, zur „Sprachdiebin“<sup>31</sup> gewordenen Frau hindurch – an den Gatten zurückgeleitet zu werden. Sie wählt die Methode ihrer Großmutter Sophie La Roche durch geschickte „Einkleidung [. . .] als Thatsache“<sup>32</sup> vorzustellen, was der eigenen Wunschwelt entspricht.

Was also heißt es, sich Briefe *zurückgeben* zu lassen, wie es Bettine nach Goethes Tod vom Kanzler Müller als Nachlaßverwalter gefordert hat, und sie mit den empfangenen Antworten als Korrespondenz zu restituieren? Zunächst, was die Positionen Goethes betrifft, ihn in neuer Einkleidung *sagen machen*; und dann das Ganze als Tatsache unterstellen. Bettine macht, daß Goethe unter der Regie ihrer selbstverliebten Herausgeberschaft sich (ihr) verspricht und revoziert damit die erfahrene Ver- und Entsagung; sie restituiert eine angeblich authentische Korrespondenz mit ihm und reanimiert den Verstorbenen. Goethe wird zum Wiedergänger, „wieder ganz jung“ bei ihr; sein Wunsch, im 7. Sonett (*Abschied*) „mit Einem Kuß am Ende scheiden“ zu müssen, hallt wider im Echo des Kusses, „mit dem ich *nicht* schied von Dir“.<sup>33</sup> Derrida hat seine *Postkarte* unter das Motto eines irritierenden Bildes aus einer mittelalterlichen Handschrift gestellt, auf dem ein *diktierender Platon* hinter einem *schreibenden Sokrates* zu sehen ist. Die verblüffende Umkehrung kann als Emblem auch für Bettines Verfahrensweise stehen und ist sogar tatsächlich auf ihr Verhältnis zu Goethe appliziert worden.<sup>34</sup> Auch Bettine souffliert Goethe, was er zu schreiben hat: Sie eignet sich an, in seinem Namen zu sprechen, sie verleibt ihn sich und seine Briefe ihrem

<sup>30</sup> So die ebenso naive wie falsche These von Solveig Ockenfuß: Bettine von Arnims Briefromane. Literarische Erinnerungsarbeit zwischen Anspruch und Wirklichkeit, Opladen 1992.

<sup>31</sup> Vgl. Herrmann, Claudine: Die Sprachdiebinnen, übers. v. D. Muenk, München 1978.

<sup>32</sup> La Roche, Sophie: Melusins Sommer-Abende, hrsg. v. C. M. Wieland, Halle 1806, S. XXXV.

<sup>33</sup> Goethe: Sonette, a.a.O., S. 15; u. vgl. Arnim, Bettina von: Der Originalbriefwechsel . . ., a.a.O., S. 15 (Hervorhebung von mir).

<sup>34</sup> Zurlinden, Luise: Gedanken Platons in der Deutschen Romantik, Leipzig 1910, S. 226.

Textkorpus ein, aber nicht als melancholische Bewahrung des nicht aufgegebenen Objekts, sondern als aufzehrende Be- oder Verarbeitung. Mit der Redaktion des Briefwechsel vollzieht Bettine ihre Trauerarbeit, macht sie das, was man im Französischen nennt: *en faire son deuil*, was auf Deutsch heißt, „abschreiben“, „in den Wind schreiben“.

Die damit praktizierte Schreibweise entbehrt nicht eines subversiv mimetischen Momentes, das man auch als *Gegen-, Rück- oder Wieder-Übersetzen* bezeichnen kann. Bettine weigert sich bzw. unterläuft es, sich – wie Mignon – übersetzen, d. h. in ein Denkmal in Goethes Saal der Vergangenheit transformieren zu lassen, indem sie umgekehrt dem Denkmal-Setzer ein Denkmal setzt, in dem sie sich supplementär als Kindsbraut-Muse mitverewigt. Semiotechnisch gesprochen, macht sich Bettine damit zum *transzendentalen Signifikat* der Signifikanten, die im Werk Goethes das Begehren nach der Kindsbraut aussprechen. Sie präsentiert sich als das nachträgliche Original ihrer literarischen Vorbilder und zwar nicht nur von Mignon, sondern auch von Psyche und selbst der Tänzerin Bettina, und macht sich zum transzendentalen Signifikat des Signifikanten aller Signifikanten, des *Phallus*, als dessen Inkarnation sie rund hundert Jahre vor Freud die Kindsbraut erkennt: als „in’s Leben getretene Mignon oder das Original dazu“<sup>35</sup>.

Bettine selbst hat in ihrem späteren Hauptprojekt, dem Entwurf eines Goethe-Denkmal von 1823, über das sie zugleich auch den Kontakt zu Goethe wiederanzuknüpfen suchte, das Maß ihrer Reinkarnationen buchstäblich voll gemacht. Auf dem nur als Entwurf realisierten Monument kreist sie ihren vergötterten Helden gleich von drei Seiten her ein, d. h. indem sie nicht nur in Gestalt des mädchenhaften Genius zwischen seinen Beinen Platz greift, sondern sich auch noch in den beiden lateral angebrachten Basreliefs spiegelt:

„Ein verklärtes Erzeugnis meiner Liebe, eine Apotheose meiner Begeisterung und seines Ruhms; so nannte es *Goethe*, wie er es zum ersten Mal sah.

*Goethe* in halber Nische auf dem Thron sitzend, [. . .], die linke Hand [. . .] hebt sich jetzt über der Leier ruhend, die auf dem linken Knie steht [. . .] die junge Psyche steht vor ihm wie ich damals, sie hebt sich auf ihren Fußspitzen, um in die Saiten der Leier zu greifen, und er läßt’s geschehen, in Begeisterung versunken. Auf der einen Seite der Thronlehne ist Mignon als Engel gekleidet mit der Überschrift: „So laßt mich scheinen, bis ich

<sup>35</sup> Bäumer, ebd., S. 118 ff.

werde', jenseits *Bettina*, wie sie, zierliche kindliche Mänade, auf dem Köpfchen steht, mit der Inschrift: 'Wende die Füßchen zum Himmel nur ohne Sorge! Wir strecken Arme betend empor, aber nicht schuldlos wie Du.'" (T., 405)

Die Dreifaltigkeit der Mignon- oder Kindsbraut-Imago in dieser figuralen Konstellation oder genauer genommen die Aufspaltung der von Bettine als *Allegorie* der Liebe – kenntlich gemacht an den Flügeln des göttlichen Amor – ins Zentrum gerückten *Psyche* in den *moralischen* Aspekt des Eros – dargestellt auf dem linken Flügel durch die in ihren leidenschaftlichen Entblößungen „naiv“ genannte Mänade – und in den *eschatologischen* Aspekt der Agape – auf dem rechten Flügel ausgedrückt in den „fromm“ genannten, engelhaften Zügen der Mignon, „im Augenblick wo sie entsagt“ (vgl. B., 300) – besetzt das gesamte Feld mytho-poetischer Assoziationen. Wie in der Fabel von Hase und Igel ist Bettine immer schon *da*. Was sie verschweigt, ist, daß diese Konfiguration, die wie ihre Interpretation erscheint, schon im *Wilhelm Meister* vorgegeben ist und alle drei Repräsentationen Momente einer Entwicklung von Mignon oder genauer ihrer *Symbol*werdung darstellen: der ‚Bettina‘-Aspekt das mänadenhafte Tanzen während der Festes nach der Hamlet-Aufführung, der Psyche-Aspekt den sexuellen Initiationsritus und der Engel-Aspekt die christologische Verklärung zum Symbol geschlechtlicher Indifferenz. Die beiden Momente der Verklärung und der heidnisch unschuldigen Verführung treffen aber für Bettine in der mittleren Figur der Psyche zusammen, die für sie nicht Symbol, sondern *Imago*, Spiegel ihrer selbst ist.

Im Sinne einer imaginären Verkennung versteht sich auch die völlig unterschiedliche Wahrnehmung: Während Bettine ihr Werk von Goethe bewundert wähnt, nennt dieser es „das wunderlichste Ding der Welt“ und kann „ein gewisses Lächeln nicht unterlassen“ über „das kleine nette Schoßkind des alten impassiblen Götzen“<sup>36</sup>. Goethes Ironie wehrt deutlich die narzißtischen Projektion ab. Was Bettine nämlich an anderer Stelle gesteht, ist die gerade nicht mit ihm in Verbindung stehende Urszene, die ihre Wahl des Psyche-Topos und ihre Identifikation mit der Figur auslöste: ein Kuß *Heders*, also derjenigen Mentorfigur im Leben Goethes, zu der dieser immer ein ambivalentes Verhältnis behalten hatte. Bettine, die sich allen Männern gegenüber zum Kind macht, weiß ihre imaginären Vaterfiguren kongenial gegeneinander auszuspie-

<sup>36</sup> Goethe: Briefe, a.a.O., Bd. 4, S. 114.

len: Wieland, Herder, Goethe, selbst später Fürst Pückler, – keiner der Protagonisten in diesen über die weitläufigen Familienverhältnisse geflochtenen *liaisons dangereuses* kann sich sicher sein, wirklich als Adressat oder nur als *postillon d'amour* einer an ihn gerichteten Botschaft zu figurieren. Die Spontaneität, mit der der im hohen Alter stehende Herder bei seinem Besuch von Sophie La Roche deren Enkelin wortlos nach dem Öffnen der Türe küßt – was diese, nicht weniger spontan mit einer Ohrfeige quittiert –, macht Bettine jedenfalls auf einen Schlag klar, daß sie Objekt des Begehrens ist. Aber in dieser initialen Bewußtwerdung ergeht eine Namensgebung: wird der Signifikant *Psyche* eingeführt, dessen Bedeutung sie – eingedenk der Lektüre von Apuleius' Märchen *Amor und Psyche* – richtig mit der erwachenden Erotik verbindet und den sie sich als Eigennamen aneignet. Herders Assoziation führt sie dementsprechen auf ihre Mädchenkleidung zurück, deren Schärpen damals auf dem Rücken zu Schleifen wie „Schmetterlingsflügel“ gebunden waren, an denen er sie im Garten erhaschte:

„Siehst du, kleine *Psyche*“, sagte er, „mit den Flügeln genießt man wohl die Freiheit, wenn man sie zu rechter Zeit zu gebrauchen weiß, aber an den Flügeln wird man auch gefangen, und was gibst du, wenn ich dich wieder loslasse?“ – Er verlangte einen Kuß, ich verneigte mich und küßte ihn, ohne das Geringste einzuwenden. [...] der rätselhafte Name *Psyche*, dessen Bedeutung ich nicht verstand, versöhnte mich einigermaßen mit ihm, und wie ich denn manche Zufällige, was vielen unscheinbar vorüberstreift, *einen* tief rührt und eine währende Bedeutung für ihn gewinnt, so war mir dies unbegriffene Wort *Psyche* ein Talisman, der mich einer unsichtbaren zuführte, in der ich mich unter diesem Namen begriffen fühlte.“ (T., 366)

Dank ihres *narzißtischen Genies* gelingt es Bettine, sich die erotologische Übercodierung als ursprünglichen Namen zu- oder anzueignen, sich zum transzendentalen Signifikat des Signifikanten des Begehrens oder – diskursanalytisch formuliert – sich als *Sujet der Aussage* zum *Subjekt des Aussagens* zu machen. Und hier wird der gravierende Unterschied zu Mignon offenbar. Diese antwortet auf die Frage nach ihrem Namen: „Sie heißen mich Mignon“, Bettine hingegen nennt sich nicht nur *Psyche*, sondern glaubt es auch zu sein. Der selbstgegebene Name, der Begriffenes zu Eigenem macht, tilgt im Augenblick des Erwachens am Begehren allen Mangel: Wo der Andere, von dem her benannt wird, ich sein soll, gibt es keinen Mangel mehr. Bettine weiß den berühmten Ausspruch Rimbauds *Je est un autre* einfach umzudrehen: *L'autre c'est moi*, so wie in der nicht weniger berühmten Parfum-Reklame: *Loulou, c'est moi*.

Das Ausweichen auf die französische Sprache ist an dieser Stelle unvermeidbar, geht in der deutschen doch gerade die Differenz zwischen dem Subjekt der Aussage *moi* und des Aussagens *je* verloren. Bettine bedient sich des *moi*, so wie Kinder von sich in der dritten Person reden und im anderen bei sich sind. Beide, Bettine und Mignon sprechen die Sprache der Sehnsucht, aber ihre Bedeutung ist ganz verschieden. Mignon verzehrt sich nach dem, was nicht ist, was abwesend bzw. fern ist. Bei Bettine aber ist es eines der tiefsten Geheimnisse ihrer *Liebes-Sehnsucht*, daß sie im Sehnen selbst sinnliche Erfüllung findet und ihrem schwärmerischen „Einssein mit dem Unendlichen“<sup>37</sup> Begehren als Verlangen völlig fremd ist. Alles „unbefriedigte Begehren“, sagt sie selbst, wird durch „Kunstgefühl aufgelöst“, wobei es die „unbefriedigte Leidenschaft“ gerade zur „Sehnsucht“ steigert (T., 396). Wehmut ist so kein Schmerz aus einem Fehlen oder einem Verlust heraus, sondern nur eine andere Weise des Fühlens, Sehens, Aussprechens eines Glücks, das Schmerz mit Wollust paart:

„Ja die Wehmut ist der Spiegel des Glücks; Du fühlst, Du siehst in ihr ausgesprochen, ein Glück, nach dem sie sich sehnt. Ach und im Glück wieder durch allen Glanz der Freude durchschimmernd diese schmerzliche Wollust.“ (T., 325)



Bettine hat auf instinktive Weise vorweggeahnt, was Jacques Lacan über hundert Jahre später als Parallele zwischen analytischer Kur und Liebe formulierte: daß es darum geht zu „geben, was man nicht hat“.<sup>38</sup> Ihr *Coup* besteht darin, nicht auf ein an sie gerichtetes männliches Begehren passiv zu reagieren, sondern auf den Mangel, der dem männlichen Begehren selbst eingeschrieben ist, zu antworten und sich zum Träger des *phallischen* Anspruchs zu machen. Auch in dieser Hinsicht bedient sie sich souverän lacanscher Einsichten, die in der Nachträglichkeit ihrer Formulierung auf die Formel einer Dialektik des Begehrens gebracht wurden. In ihrer

<sup>37</sup> Vgl. Kluckhohn, Paul: Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und in der deutschen Romantik, Tübingen 1966, S. 628.

<sup>38</sup> Lacan: Die Ausrichtung der Kur und die Prinzipien ihrer Macht, übers. v. N. Haas, Schriften I, Olten 1973, S. 208 (vgl. auch ebd. S. 219, sowie Derridas Kommentar dazu in: Falschgeld. Zeit geben I, übers. v. A. Knop u. M. Wetzel, München 1993, S. 10 ff., sowie meine Ausführungen in: Liebesgaben. Streifzüge des literarischen Eros, in: Ethik der Gabe, hrsg. v. M. Wetzel u. J.-M. Rabaté, Berlin 1993, S. 226 ff.

androgynen Knabenhaftigkeit, gepaart mit mädchenhafter Naivität, lockt sie mit dem geschlechtsübergreifenden Versprechen, ganz im Sinne der von Lacan benannten weiblichen Position *Phallus* zu sein und die männliche Habensverfehlung zu supplementieren. Oder einfacher ausgedrückt: Wenn ihr ein Mangel eingeschrieben sein soll, den nur der Mann erfüllen kann, dieser aber selbst in seinem Begehren einen Mangel an ihre Adresse signalisiert, so kann letztendlich das, was fehlt, nur sie selbst sein.

Bettines Selbstapotheose in dem Goethe errichteten Monument ist ein *gefährliches Supplement* des *Scheins*, das zwischen die Dimensionen von Haben und Sein tritt: Es spielt mit der *ob-szönen* Entblößung eines *Geheimnisses*, das nur allegorisch-symbolisch anzudeuten ist. Die kleine „kindliche Psyche“ zwischen Goethes Schenkeln exponiert nackt ihren weiblichen d. h. ‚kastrierten‘ Körper unverhüllt den Blicken, um diese Absenz des Penis in die ganzkörperliche Präsenz des Phallus, einen ikonographisch durch die Flügel ausgewiesenen *Ithyphallus* zu invertieren.<sup>39</sup> Zu dieser erotischen Provokation kommt eine zweite, die ebenfalls ganz auf der Linie einer fetischistischen Supplementierung liegt: Psyche stellt ihr linkes *Füßchen* auf den Fuß Goethes (eine Geste, die im damaligen Verständnis sexuelle Annäherung signalisierte), um sich zur Leier des Dichters auf seinen Füßen emporzuheben – denn „sie findet keinen anderen Platz, sie muß sich auf dem Deinen den höheren Standpunkt erklettern“ (B. 299). Bettine will als Psyche das *Phallus-Mädchen* sein, das zugleich auf fetischistische Weise das männliche Geschlecht affirmiert und auf parodistische Weise – durch seine unwesentliche, *parergonale* Supplementierung, seine im Sinne der kantischen Ästhetik gesprochen nicht innewohnende, sondern anhängende, ablösbare Schönheit<sup>40</sup> – als *Hinzugefügtes* und durch es, das Mädchen, *Hinzugefügtes* diffamiert: Bettine-Psyche oder: der *entwendete Phallus*.

Bettine bietet sich unterschwellig subversiv in ihrer immer wie-

<sup>39</sup> Vgl. hierzu die Studie von Otto Fenichel: Die symbolische Gleichung: Mädchen = Phallus, in: Aufsätze, hrsg. v. K. Laermann, Bd. II, Frankfurt/M/Berlin 1985, die von Lacan bereits auf Mignon angewandt wird, vgl.: La relation d'objet (Le séminaire livre IV), Paris 1994, S. 168; zum Vergleich mit den geflügelten Darstellungen der Ithyphalloi vgl. Kittler: Über die Sozialisation Wilhelm Meisters, in: G. Kaiser/F. Kittler: Dichtung als Sozialisationsspiel. Studien zu Goethe und Gottfried Keller, Göttingen 1978, S. 51 f.

<sup>40</sup> Vgl. hierzu Derrida: Parergon, in: Die Wahrheit in der Malerei, übers. v. M. Wetzel, Wien 1992, S. 114 ff. Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft, Werke, hrsg. v. W. Weischel, Bd. X, Wiesbaden 1957, S. 310.

derkehrenden *private-dancer*-Szene als *flesh for fantasy* an, allerdings unter der Bedingung einer Transfiguration, die sie in der Inschrift auf dem Monument formuliert: „*Dieses Fleisch ist Geist geworden*“ (T., 406). Diese Transformation vollzieht sich als Akt der Verwandlung eines Körpers in ein Symbol wie die phallische Transfiguration des gefallen Leibes von Tristan am Ende von Wagners *Tristan und Isolde*<sup>41</sup> als Opern-Akt. Die Szene, die im Monument gleichsam erstarrt ist, wird schon in einem frühen Brief als *Tanz-Szene* ausphantasiert, in der sich die Erektion des Geistes gewordenen Fleisches zugleich als Verdichtung des Verführungsrituals der venezianischen Bettina und des Verklärungsrituals der als Engel scheinenden Mignon darstellt:

„es ist, als sollte ich vor Dir tanzen, ich ätherisch gekleidet, ich hab ein Gefühl, daß mir alles gelingen werde, die Menge umdrängt mich. – Ich suche Dich, dort sitzt Du frei mit gegenüber; es ist, als ob Du mich nicht bemerktest und seiest mit anderem beschäftigt; – jetzt trete ich vor Dich, goldbeschuht, und die silbernen Ärmel hängen nachlässig, und warte; da hebst Du das Haupt, Dein Blick ruht auf mir unwillkürlich, ich ziehe mit leisen Schritten magische Kreise, Dein Auge verläßt mich nicht mehr, Du mußt mir nach, wie ich mich wende, und ich fühle einen Triumph des Gelingens; alles, was Du kaum ahnest, das zeige ich Dir im Tanz, und Du staunst über die Weisheit, die ich Dir vortanze, bald werfe ich den luftigen Mantel ab und zeige Dir meine Flügel und steig auf in die Höhen; da freu ich mich, wie Dein Aug mich verfolgt; dann schweb ich wieder herab und sink in Deine umfassenden Arme; dann atmest Du Seufzer aus und siehst an mir hinauf und bist ganz durchdrungen;“ (B., 75)

Diese Traumsequenz ist mehr als nur Antizipation oder Ouvertüre: Sie ist Schlüsselszene für die Funktion der Kindsbraut-Motivik in der Korrespondenz Goethes „mit einem Kind“. Hier wird nicht nur deutlich, was es generell heißt, wenn ein dichterisches Symbol als *Imago* im spiegelbildlichen Sinne zur realen Gegenwart wird, sondern auch, wie sich die geschlechtlichen Positionen in den androgynen Mysterien des Phallus verkehren. Bettines Traumtanz, der weniger an das mechanische Schauspiel der „scharf“ zwischen die Eier tretenden Mignon erinnern als vielmehr an Salomes Verführungstanz der sieben Schleier, eröffnet einen anderen Schauplatz, auf dem sich das Wunder der Erscheinung, die Phänomenologie des Phallus an ihrem Körper vollzieht. Sie bannt die Blicke des Geliebten durch ihre Exhibition, zeigend, was er nur ahnte, d. h. offenbarend durch Enthüllung des Verborgenen, eine Enthüllung

<sup>41</sup> Vgl. Hörisch: Gott, Geld und Glück. Zur Logik der Liebe, Frankfurt/M. 1983, S. 200.

im doppelten Sinne als Aufdeckung der *Nymphae* und als Auffliegen durch sie als *Schmetterlingsflügel*. Es ist auffällig, wie stark Bettines Phantasie in bezug auf ihre venezianische Namensvetterin durch die erotische bis obszöne Tanzfigur des Kopfspagats obsidiert ist, während die Zeichnung zum Denkmalsprojekt eher die klassische Figur der tamburinschlagenden Mänade also die entsprechende Szene Mignons aus *Wilhelm Meister* wiedergibt. So geht es letztlich um den doppeldeutigen Augenblick der Entschleierung, das Abwerfen der Hülle, das Entblößen, das den qualitativen Sprung einer anderen, übersinnlichen Verschleierung, das berüchtigte „weiße Kleid“ und sein Scheinen (ebd.) einleitet: das Aufsteigen in die Höhe, das die Verhältnisse von klein und groß umkehrt und den Geliebten „hinauf“-sehen, „durchdrungen“ sein, „ausatmen“ läßt angesichts seiner wundersamen Psyche, deren Lied lautet: *So laß mich Phallus scheinen, bis ich Phallus werde* . . .

Bei all diesen Parallelen und Reprisen zwischen Mignon und Bettine bleibt die so schnell zum Verschwinden gebrachte Differenz, die eine Frage des Geschlechts ist, der Gattung, des Genre, des Sexes, des Bios: Nicht nur daß Mignon ein „papiernes Mädchen“ ist (wie Bettines Großmutter La Roche über ihr Fräulein von Sternheim zu sagen pflegte) und Bettine eine springlebendige Leserin Goethes, nicht nur, daß Mignon dem *Opus* poetischen Schaffens entspringt, Bettine aber am *Actus* desselben ihrerseits als Autorin teilhaben möchte, sondern ist Mignon als Objekt des Begehrens eine Männerphantasie, während Bettine als weibliches Subjekt sich als Reales dieses Phantasmas unterstellt. Ihr imaginäres Scheinen als Psyche zwischen den Schenkeln des impassiblen Götzen wird nicht durch das Symbolische evoziert: es ist zu Stein erstarrtes Sein. Jedenfalls in ihrer *Halluzination*, denn zur Ausführung ihres Denkmalentwurfes kam es nie.

Man kann vorsichtig wie Herman Grimm gegen Bettine den Vorwurf erheben, „an ihre Schöpfungen als an eine Reihe durchaus realer Thatsachen später geglaubt zu haben“ und zwar in „vollem Maße“<sup>42</sup>; dieses Maß an Glauben ist aber zugleich eine Maßlosigkeit des Differenzierens. Die Pole von realem und symbolischem Vater werden von ihr einfach kurzgeschlossen: Goethe ist für sie der große Andere, mit dem sie verschmelzen will – ganz im Gegensatz zu diesem selbst, der stets Erlebtes in symbolischen

<sup>42</sup> Grimm: Goethe, Minna Herzlieb und Bettina Brentano, a.a.O., S. 600.



Verhältnissen zu spiegeln wußte. Als Realerscheinung des symbolischen Vaters ist Goethe für Bettine ein Gott, und wo es um Götter und symbolische Väter geht, stellt sich die Frage nach Dichtung und Wahrheit freilich unter anderen Gesichtspunkten. Vordtriede hat im Vorwort zu seiner Dokumentation der verschiedenen Fassungen des s. g. Teplitzer Fragments durchaus recht, wenn er den mythisch-mystischen, jenseits von Wahrheit und Lüge stehenden Charakter dieses Berichts von Bettines „Begegnung mit einem Gott“ unterstreicht, ja er könnte sich sogar auf Freuds Arbeit zur Genese der monotheistischen Religion berufen, die zwischen „materieller“ und „historischer Wahrheit“ unterscheidet und im Sinne letzterer auch der Entstellung des Wahns einen Wahrheitswert zubilligt, „insofern sie die Wiederkehr des Vergangenen bringt“.<sup>43</sup>

Bettines Halluzinationen des *Namen-des-Vaters* gaben nicht von ungefähr Anlaß zur mythopoetischen Assoziation von Wagners *Tristan*. Wagners Orchester war das postromantische Medium *par excellence*, den „selbsterfüllenden Wunsch dem Realen“ einzuschreiben, der im Symbolischen „fremd und elend“<sup>44</sup> blieb. Eine Linie romantischer Musiktheorie zieht sich durch von Wackenroders Tonkünstler Berlingers Ausführungen über das *Wunder der Tonkunst* über E. T. A. Hoffmanns Kapellmeister Kreislers Lehrbrief zu Wagners Metaphysik des Musikdramas, die genau den Absolutismus der klingenden Sehnsucht zum synästhetischen Spektakel der Wagner-Oper führte, wie sie sich episch dann im Film vollendete. Bettines Vorstellungen von Liebesglück sind erfüllt von dieser Tradition, die ihr von ihren Anfängen her durch Tieck, dem Jugendfreund Wackenrodes, bekannt sind und die in ihrer Modernität Hollywood-verdächtig sind. Immer wieder rekurriert sie auf das *Modell der Musik*, um Goethe ihre Verzückungen zu erklären. Das *Scheinen* des Phallus-Werdens erweist sich weniger als ein optisches Mysterium, sondern vielmehr als auditives, opernhaft audio-visuelles, in dem Musik zugleich das „Medium des Geistes“ und die *Message* ist, „wodurch das Sinnliche geistig wird“ (B., 128). Als *Melodie* ist die Sehnsucht für Bettine schon erfüllt, spricht sich das Begehrte als *Ahnung* schon aus, ist das Ganze gegenwärtig als *Stimmung*. Der *Präsenz*-Effekt der musikalischen Offenbarung des bewußtlosen Lebens ist – wie Bettine

<sup>43</sup> Vgl. Vordtriede: Bettina und Goethe in Teplitz, a.a.O., S. 344; Freud: Der Mann Moses und die monotheistische Religion, Ges. Werke, Frankfurt/M. 1945 ff., Bd. XVI, S. 238 f.

<sup>44</sup> Kittler, ebd., S. 254.

Beethoven als andere von ihr aufgesuchte Größe des Zeitalters sagen läßt – „das sinnliche Leben der Poesie“ (B., 247), das des *Wunsches* voll genießen läßt und vom Wissen befreit, das Begehrte auch noch besitzen zu wollen: „Das ist meine erste Aufgabe, daß ich mich Dir aneigne, nicht aber Dich besitzen wolle, Du Allbegehrlichster!“ (B., 98)

Zwei Ökonomien der Liebe widerstreiten so aufs heftigste in der Korrespondenz zwischen dem Dichter und dem Kind: die restriktiv akkumulierende des Autobiographen und die rückhaltlos verausgabende der ewigen Geliebten. Wie *Orpheus*, der Archetypus des romantischen Dichters, will sie die ganze Natur tanzend erlösen, um dann vielleicht auch mit gelösten Gliedern von Mänaden zerrissen zu enden. In den Zeichnungen tauchen einschlägige Szenen häufig auf, nicht zuletzt auch in dem an Fürst Pückler geschickten Bild, das eine wie tot am Boden liegende Mänade zeigt, die sich von einem Tiger die entblößte Brust lecken läßt. Auf der anderen Seite kokettiert Bettine mit Märchenszenarien, die sie zur kitschigen Disney-Version von *Alice im Wunderland* machen, wenn sie sich mit einem veritablen *Bambi* im Nachbargarten – „das mich ansieht, anschreit, als wenn es um um Erlösung bäte“ (T., 345) – identifiziert: „ich glattes, braunes, feingliedriges Rehchen, zahm und freundlich zu jedem Liebkosenden, aber unbändig in eigentümlichen Neigungen.“ (T., 322 f.) Es ist ein Prinzip von *Inkalkulierbarkeit*, das ihre Ökonomie oder Anökonomie einer *unproduktiven, verzehrenden Gabe* bestimmt. Bettine geht es nicht um den Anspruch eines Begehrens innerhalb der Tauschordnung des Wunsches, sondern um die Liebesgabe, die als Gabe von dem, was man nicht hat, „nicht zu dem Gebenden zurückkehren“ darf, um ihn nicht zu verpflichten, die *aporetisch* immer auf das *Unmögliche* gerichtet ist, denn „diese Bedingungen der Möglichkeit ergeben oder definieren die Annullierung, die Vernichtung, die Zerstörung der Gabe.“<sup>45</sup>

Goethe weiß in seinen Antwortbriefen ein Lied von dieser exuberanten Gabe zu singen: „Was kann man Dir sagen und geben, was Dir nicht schon auf eine schönere Weise zugeeignet wäre“ (G., 78), dichtet er noch in Anfangszeiten, um schon bald dem Druck der Hekatomben von Gaben zu weichen, die wie der Potlatsch gewisser Indianervölker in ihrer Maßlosigkeit zu *Gift* geworden sind und eher bedrohen als erfreuen:

„Sie haben, liebe kleine Freundin, die sehr grandiose Manier, uns ihre Gaben recht in Masse zu senden. So hat mich ihr letztes Paket gewis-

<sup>45</sup> Vgl. J. Derrida: Falschgeld, a.a.O., S. 17 u. 22 (vgl. auch S. 24).

sermaßen erschreckt, denn wenn ich nicht recht haushälterisch mit dem Inhalt umgehe, erwürgt meine kleine Hauskapelle eher daran, als daß sie Vorteil davon ziehen sollte. Sie sehen also, meine Beste, wie man sich durch Großmut selbst dem Vorwurf aussetzen könne; lassen Sie sich aber nicht irre machen.“ (G., 94)

Unerachtet des Anlasses, der diese Anrufung des ökonomischen Prinzips der Haushaltung provoziert haben mag, zieht sich der Gestus des Gebens, Vergebens, Aufgebens, Hingebens, etc. auf Seiten Bettinens durch und wird auf Seiten des Empfangenden unterschiedlich: als aus dem „Füllhorn“ ergossene Gabe (G., 107 u. 203), als „Hingebungen“ (G., 215), gar auch feinsinnig doppeldeutig als „*Glücksbombe*“ (G., 230) deklariert. Der mehr oder weniger leise Vorwurf, den Goethe dabei macht, bezieht sich nicht nur auf rezeptive Kapazitäten seines Haushaltes, sondern reagiert auch auf die Intention der Gebenden, sich durch Präsente präsent zu machen, wie sie selbst formuliert: „Und kann einer Gabe annehmen, der sich nicht hingibt der Gabe? – Und ist das Gabe, die nicht ganz und immerdar sich gibt?“ (B., 256)

Goethe schreckt zurück vor der Verpflichtung dieser immensen Gabe, die er nicht erwidern kann. Seine Abstattungen des Dankes schwanken deshalb auch eigenwillig und sprechen davon, daß Bettine „viel Freude angerichtet“ habe, wofür ihr der „schönste Dank abgetragen“ werde (G., 285) – als ginge es um einen *Schaden*, der *angerichtet* worden sei, und gälte es, einen *Schuldenberg abzutragen*. Im 1. Sonnett *Mächtiges Überraschen*, das er im Dezember 1807 an Bettine gesandt hat, gibt Goethe dem für ihn bedrohlichen Hereinbrechen des Unerwarteten seine eigene Wendung: Das katastrophische Bild vom herabstürzenden Gebirgsstrom, dessen Lauf durch einen plötzlich niedergehenden Felssturz – symbolisiert in der Bergnympe *Oreas* – gehemmt wird, findet mit der Bildung eines Sees aus den zurückgestauten Wassermassen zu einer wahren *Beschaulichkeit* zurück, in der sich für den Dichter der wilde und krankhafte Lauf der Leidenschaften im Spiegel künstlerischer Betrachtung und Beleuchtung aufhebt:

„Die Welle sprüht, und staunt zurück und weicht,  
Und schwillt bergan, sich immer selbst zu trinken;  
Gehemmt ist nun zum Vater hin das Streben.  
Sie schwankt und ruht, zum See zurückgedeicht;  
Gestirne, spiegelnd sich, beschaun das Blinken  
Des Wellenschlags am Fels, ein neues Leben.“<sup>46</sup>

<sup>46</sup> Goethe: Sonette, a.a.O., S. 12.

Indirekt souffliert der Dichter seiner holden Briefpartnerin damit aber auch eine Lesart, die wieder an das postalische Prinzip der ‚Lagerung‘ von Schriftstücken gemahnt. Die Metapher des Stroms kann auch als Bild für die Briefsendungen gesehen werden, die es zurückzubehalten, zum Spiegel des anderen zu machen gilt: zum Ankommen, dem sich dann „neues Leben“ als *Advent* offenbahrt. Bettine formuliert klar die Bedingungen einer bedingungslosen Hingabe an den Anderen, die gar nicht auf Rückgabe und Austausch bedacht ist, sondern durch die eine vorbehaltlose Liebe als Erlösung „aus sich selbst“ und der „Selbstliebe“ (ebd.) begriffen wird. Niemand nämlich hat nach Narziß und vor Freuds und Lacans Ausführungen über dessen Spiegelstadium rückhaltloser der Selbstliebe das Wort geredet als Bettine Brentano. Im *Tagebuch* zum *Briefwechsel* berichtet sie von ihrer Prägung durch das Spiegelbild im dreizehnten Jahr (sic!), nachdem sie das ‚bilderlose‘ Kloster verlassen hat und sich zum ersten mal zusammen mit zwei Schwestern von der Großmutter umarmt im Spiegel erblickt – eine Begegnung mit sich als projektiver Archetypus aller Wünsche, signifikanterweise jedoch ohne ursprüngliche Vertrautheit mit sich, ohne ein ‚Ur‘bild:

„Ich erkannte alle, aber die eine nicht, mit feurigen Augen, glühenden Wangen, mit schwarzem, fein gekräuseltem Haar; ich kenne sie nicht, aber mein Herz schlägt ihr entgegen, ein solches Gesicht hab ich schon im Traum geliebt, in diesem Blick liegt etwas, was mich zu Tränen bewegt, diesem Wesen muß ich nachgehen, ich muß ihr Treue und Glauben zusagen; wenn sie weint, will ich still trauern, wenn sie freudig ist, will ich ihr still dienen, ich winke ihr, – siehe, sie erhebt sich und kommt mir entgegen, wir lächeln uns an, und ich kann’s nicht länger bezweifeln, daß ich mein Bild im Spiegel erblickte.“ (T., 337)

Diese Gebundenheit aller Liebe an den Präsenzeffekt des Spiegelbildes, diese *imaginäre* Objektbeziehung markiert den fundamentalen Unterschied zu Goethes Symbolik. Für Bettine, die bekennt, sie habe „keinen Freund gehabt als mich selber“ (ebd.), geht es nur um *Selbstbeziehung*, aber im Bild des anderen: „es sucht jeder in der Liebe nur sich, und es ist das höchste Glück *sich* in ihr zu finden“ (ebd.); „Du kannst nur *dir* treu sein in der Liebe, was du schön findest, das mußt du lieben, oder du bist dir untreu.“ (Ebd., 338) Auf dem Wege dieses fröhlichen Narzißmus entgeht Bettine dann auch der Gefahr, bei ihrer Suche nach einem Bild *ent-täuscht* zu werden. Die „Wunschautobiographie“, die – wie Christa Bürger betont – eben gerade „nicht Deutung eines Lebensverlaufs von einem Endpunkt her und zu einem Ziel (der Bildung eines Indivi-

duums) hin“ ist, sondern Imagination einer *reinen, gedächtnislosen Präsenz*, verdankt sich der „Arbeit des Umphantasierens“ als Setzen des „Präsens Indikativ an die Stelle des Irrealis“: „Schreibend macht Bettine sich zur reinen Energie.“<sup>47</sup>

Es gibt zwei Wege des Narzißmus, die nur zwei inverse Richtungen ein- und derselben Relation darstellen: den alles *vereinnahmenden*, sich selbst in allem, in jedem Werk (*ergon*) suchenden, wie ihn Lacan in der antizipatorischen Identifikation mit dem Spiegel-Bilde als Basis der Ich-Formation entdeckt hat; und den sich unendlich *verausgabenden*, mit allem verschmelzenden, das Ich kosmisch in *energeia* auflösenden, wie ihn Lou Andreas-Salomé als „Doppelrichtung“ des Narzißmus beschrieben hat.<sup>48</sup> Für Bettine wird dieser pro-ductive, aus der Enge des Ich herausführende Faktor zur Erlösung vor dem Verstummen und Verschwinden einer Mignon oder Ottilie. Was sie von diesen unterscheidet, läßt sich weniger auf die Frage von Lebenstüchtigkeit und Zukunftsträchtigkeit bringen.<sup>49</sup> als vielmehr aus der Nähe des Narzißmus zur *Psychose* erklären. Freud hat die Grenze zwischen Neurose und Psychose am Verhältnis zur objektiven Realität bestimmt: Während diese in der Neurose unangetastet bleibt und das Begehren verdrängt und in die Sprache der Symptome verwandelt wird, wählt die Psychose den umgekehrten Weg einer Realitätsverleugnung bzw. einer „Umarbeitung der Realität“, die sich aus der Vorratskammer der Phantasiewelt einen realen, nicht-symbolischen Ersatz schafft.<sup>50</sup>

Mignon und Ottilie verkörpern den klassischen Typus der Neurotikerin, ihre Wünsche tauchen nur auf dem anderen Schauplatz hysterischer Symptomatik auf, Bettine aber *konvertiert* nicht, sie *halluziniert*. Sicherlich, eine Ähnlichkeit zum hysterischen „Histrionismus“ also der theatralischen Inszenierung des Deliriums liegt nahe, aber läßt zugleich bei näherer Betrachtung den Unterschied deutlich werden: Bettine spielt nämlich nicht ein Spiel der Masken, sondern vollzieht in ihrer Identifikation mit den unterschiedlichen Figuren ein wahnhaftes *Werden* (Mignon-Werden,

<sup>47</sup> Bürger, Christa: *Leben Schreiben. Die Klassik, die Romantik und der Ort der Frauen*, Stuttgart 1990, S. 154/6.

<sup>48</sup> Vgl. Andreas-Salomé, Lou: *Narzißmus als Doppelrichtung*, *Imago* VII.4 (1921), S. 361 ff.

<sup>49</sup> Wie Bäumer es tut, a.a.O., S. 144.

<sup>50</sup> Vgl. Freud: *Der Realitätsverlust bei Neurose und Psychose*, *Ges. Werke* Bd. XIII, S. 365 ff.

Ottillie-Werden, Psyche-Werden, Reh-Werden etc.); vor allem aber, ihr Begehren unterliegt keiner Blockade, keiner Umschrift in Zeichen der Krankheit d. h. Symptome.<sup>51</sup> Bettine versetzt sich bewußt und gezielt in *Stimmungen*, in denen die Prosa der Verhältnisse durch den Wiederhall ihrer Poesie des Herzens deblockiert wird. Das Prinzip dieser Supplementierung aus Selbstliebe heißt *Selbstaffektion*. Inmitten ihrer Briefe verrät sie einmal ihr Geheimnis: „Ja wohl ist die Geschichte schön! Jetzt, wo ich sie hier überlese, bin ich entzückt, überrascht, hingerissen, daß mir dies all begegnet ist“ (B., 85). Die virtuelle Realität von Bettines Briefroman wird durch *Selbstberührung* wirklich: durch ein Spiel mit sich selbst.

Will man diese Position in ihrer Doppelung von Berührendem und Berührtem als *schizophrene* pathologisieren, so muß man immer auch bedenken, daß sie nichts anderes auslebt, als die vorgebene Schizophrenie der Männerphantasie selbst, die das Weibliche als Kind und Mutter zugleich besetzt. Bettine zerbricht nicht an diesem Widerspruch, sondern lebt ihn im *intensiven Werden* aus, indem sie *mutatis mutandis* das eine wie das andere verkörpert. Für Arnim Ehefrau und Mutter der gemeinsamen Kinder, Goethe und anderen (platonischen) Geliebten Kind seiend, durchläuft sie simultan und reziprok eine Metamorphose, deren Ambiguität vom Bruder Clemens im Märchen von *Gockel, Hinkel und Gackeleia* auf die enigmatische Distinktion gebracht worden ist: „Keine Puppe, es ist nur / Eine schöne Kunstfigur.“<sup>52</sup> So wie hier die Puppe als Kunstfigur verschiedenste und unterschiedlichste Rollen im Kostümwechsel einnehmen kann, erzeugt Bettine durch unendliche Spiegelung ihrer selbst einen Kosmos von Verkörperungen. Selbst die *Kraft der Einbildung* handhabend, kann sie im Gegensatz zu den Kindsbräuten in Goethes Romanen zugleich als Tochter- und als Mutter-Frau, als geraubte und verführte Kore und als gebende und vergebende *Demeter* auftauchen. Damit fällt Bettine aber dem fundamentalen *Irrtum* ihrer Halluzination anheim und wird Opfer des *Irrsinns*, des disseminativen Herumirrens jenes postalischen

<sup>51</sup> Vgl. Israel, Lucien: Die unerhörte Botschaft der Hysterie, übers. v. P. Posch u. P. Müller, München 1983, S. 58 ff.; u. Schneider: Liebe und Betrug, a.a.O., S. 313 ff.

<sup>52</sup> Brentano: Das Märchen von Gockel und Hinkel bzw.: Das Märchen von Gockel, Hinkel und Gackeleia (Spätfassung), Werke, hrsg. v. F. Kemp, München 1963 ff., Bd. 3, S. 542, S. 617 ff. 723.

Prinzips, das sie im Griff zu *haben* meint: aber nicht *sein* kann. Mignon spielend, ist sie nicht Kindsbraut, hat aber keinen Sinn für die Differenz von Sein und Schein, in welcher letzterer sich Mignon begreift. Bettine verkennt in ihrer ontologischen Aufdringlichkeit, daß Werden sich auf Vergehen reimt und ihr Insistieren aus der *femme fragile* eine *femme fatale* macht, die fatalerweise d. h. schicksalhaft zum Objekt misogynen Abjektion d. h. Abstoßung wird. Die Kunst, gleichzeitig vom sehnsuchtsvollen Schweigen zu singen und einen betäubenden Redeschwall zu ergießen, bringt Bettine nur den Preis einer Stechpalme für alternde Mädchen ein. Und wenn schon die Frage einer Inspiration Goethes für seine *Wahlverwandtschaften* zur Debatte stand, so waren sich böse Zungen einig, daß für die Kindsbraut Ottilie nur Minchen Herzlieb Pate gestanden haben kann, während Bettine allenfalls die Rolle der schwatzhaften Luciane zugeordnet wurde.

Bettine wird von der Schwärmerin zur Schwätzerin degradiert. Aber ihr bleibt ein Ausweg, den auch ein anderer Schwätzer proklamiert, der Dichter Canalis in Balzacs *Modeste Mignon*: das *Genie*. Die Voraussetzung hierfür sei nämlich „die Gabe der Erfindung“<sup>53</sup>, heißt es an berufener Stelle. Die letzte Wahrheit ihres Über-Namens *Psyche* heißt daher für Bettine: *Doppelspiegel*. Als einen solchen bezeichnen jedenfalls die österreichische und französische Sprache in Schlafzimmern und Garderoben zum Schminken oder zur Abendtoilette bestimmte Standspiegel, die ein Bild des Selbst zurückwerfen. Vor dem Spiegel stehend wird Bettine, Goethe zitierend, zur Iphigenie: „Ich stand aufrecht vor dem Spiegel, es war mir, als ob Goethe zuhörte, ich sagte den ganzen Monolog her, laut, mit einer gewiß zum höchsten Grad des Kunstgefühls gesteigerten Begeisterung.“ (T., 396)

Bettine und Goethe, eine Doppelgängergeschichte?

Es geht zumindest um mehr als nur ein Herbeizitieren, ein Beschwören durch Worte, Tanzschritte und Maskierungen. Es geht um *Psyche* oder die *Erfindung des Anderen*<sup>54</sup>. Alles ist erfunden und dennoch alles erlebt. Es bedarf keiner interpretativen Anstrengung, um dieses Paradox herauszuarbeiten: Bettine gesteht es selbst gegen Ende ihres Briefwechsel. Zwischen *Empfängnis* und *Erzeugung* spielt *Erfindung* die zentrale Rolle des Mediums, das zugleich die Botschaft ist. Bettines Trick, ihre Wendung, Verwen-

<sup>53</sup> Balzac: *Modeste Mignon*, a.a.O., S. 405.

<sup>54</sup> Vgl. Derridas Interpretation von Freuds Narzißmusbegriff: *Psyche ou l'invention de l'autre*, Paris 1987.

derung oder Anwendung des Imaginären besteht darin, die Anordnung der Spiegel selbst zu verdoppeln: nicht nur sich in allem zu spiegeln, sondern sich selbst zum Spiegel für alles zu machen, also in ‚ächt‘ romantischer Manier, wie sie Friedrich Schlegel definiert hatte, „zwischen dem Dargestellten und dem Darstellendem, frei von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen“.<sup>55</sup>

„Jede Erregung wird Sprache, Aufforderung an den Geist; – er antwortet: und dies ist Erfindung. Dies also ist die geheime Grundlage der Erfindung: das Vermögen des Geistes, auf eine Frage zu antworten, die nicht einen bestimmten Gegenstand zur Aufgabe hat, sondern die vielleicht bewußtlose Tendenz der Erzeugung ist.“ (B. 289)

Bettine sagt es selbst: aus ihren Briefen spricht der „*erfundne* Goethe“ (B., 299), aber es kommt auf die Wahrhaftigkeit der Erfindung an, auf die Authentizität der Schau, wie sie E. T. A. Hoffmann zur gleichen Zeit in seinem *serapiontischen* Prinzip zu formulieren sucht. Für Bettine ist das Kriterium Liebe, Selbstliebe, die zugleich den Anderen befruchtet, indem sie ihn erfindet, *inveniert*, d. h. ihn kommen macht durch „Einflößen ihrer Leidenschaft“ (B., 290). Dies zu erkennen, ist Liebe als ‚wahre‘ Handlung, die aber schon der *Wahn* verfolgt. Denn nur, wer die Gaben der erotischen Begeisterung „kindlich und unbefleckt“ (B. 295) empfängt, wer wie im Märchen von der Puppe, die nur eine schöne Kunstfigur ist, der Geldgier abschwörend in seinem Spieltrieb wieder zum Kind wird, dem werden die dargebrachten Blumen nicht zu Asche und die Mitgift der Sinnlichkeit nicht zum Wahnsinn:

„Die Gabe des Eros ist die einzige genialische Berührung, die den Genius weckt; aber die andern, die den Genius in sich entbehren, nennen es Wahnsinn: Die Begabten aber entschwingen sich mit dem fern hintreffenden Pfeil dem Bogen des Gottes, und ihre Lust und ihre Liebe hat ihr Ziel erreicht, wenn sie mit solchem göttlichen Pfeil zu den Füßen des Geliebten niedersinkt. – Es halte einen solchen Pfeil heilig und bewahre ihn im Busen als ein Kleinod, wer zu seinen Füßen ihn findet, denn es ist ein Doppelgeschenk des Eros, da ein Leben, im Schwung solchen Pfeils, ihm geweiht verglüht.“ (B., 296)

<sup>55</sup> F. Schlegel: *Fragmente*, in: *Athenaeum*, ausgew. u. bearb. v. C. Grützmacher, Hamburg 1969, Bd. 1, S. 119.





Christa Karpenstein-Eßbach

## Achim von Arnims Roman „Die Kronenwächter“ in seiner Stellung zur Romantik

In der Neujahrsnacht von 1475 wird am Wachturm von Waiblingen ein Findling übergeben. Er wird nach seinem Ziehvater auf einen identischen Vor- und Zunamen getauft: Berthold Berthold. Eine nicht recht greifbare und mit heutigen Worten als terroristische Vereinigung zu bezeichnende Geheimgesellschaft sucht, dem ius sanguinis folgend, Nachfahren der Staufer für ihr Ziel der Gründung eines neuen idealen Reiches zu gewinnen. Ein solcher Nachkomme ist Berthold. Erziehung und Bildung durch Abgesandte der geheimen Gesellschaft binden ihn ans staufische Geschick. Er erwirbt den Palast des Barbarossa, baut ihn zur Tuchfabrik um und wird, wenn nicht König, so doch Bürgermeister Waiblingens.

Gedankenvoll in unglücklicher Liebe und gelehrt mit Büchern und Geschichte lebend, wird er krank. Am Neujahrstag 1518 wird er von Doktor Faust kuriert. Faust tauscht das Blut Bertholds mit dem des herkulischen, aber kranken Malers Anton aus, der ebenfalls dem Stauferstamme angehört. Angeregt von seiner Lektüre, will Berthold nun seine adlige Ausbildung nachholen. Berthold übt sich, zunächst auf dem Holzpferd, in ritterlicher Kunst. Doch sein Verhältnis zur geheimen Gesellschaft ist höchst ambivalent; obwohl er von ihren Greueln spricht, empfängt ihren Abgesandten immer wieder. Zugleich unterhält er Beziehungen zum kaiserlichen Hof Maximilians. Er ist umgeben von Personen, deren jeder eine zweite komplementär entspricht – zwei Ziehväter, zwei Mütter, zwei Geliebte, zwei mal zwei Berater –, und zudem mit den Banden des Blutes gebunden an Anton, den Künstler. Von den Bürgern Waiblingens wegen seiner intriganten Politik um die Reichsfreiheit der Stadt als Verräter beschuldigt, stirbt er im Mai 1519 in der Staufergruft zu Lorch, während Anton im Gemenge eines Kampfes so verletzt wird, daß ihm, wie Berthold, das Blut dort aus den Adern fließt, wo Faust sie geöffnet hatte.

Das ist, kurz umrissen, die Geschichte von Achim von Arnims Roman „Die Kronenwächter“, und zwar die des sogenannten „Berthold-Romans“, dem ein zweiter Band, der „Anton-Roman“ folgt. Die Entstehungsgeschichte der „Kronenwächter“ kann inzwischen als weitgehend geklärt angesehen werden. 1817 erschienen, von Arnim veröffentlicht, „Die Kronenwächter. Erster Band. Bertholds erstes und zweites Leben“. Ihm folgte 1854 ein von Bettina aus dem Nachlaß edierter zweiter Band, der sogenannte Anton-Roman. Inzwischen ist sich die Arnim-Forschung darüber einig, daß dieser Anton-Roman keine Fortsetzung des Berthold-Romans darstellt, sondern von Bettina aus den Restbeständen einer ersten Fassung, einem „Ur-Kronenwächter“ zusammengestellt wurde, die Arnim nach eigenen Worten mehrfach so umgearbeitet hat, daß aus ihr der Berthold-Roman hervorgegangen ist, der den Anton-Roman ersetzt.<sup>1</sup> „Die Kronenwächter. Erster Band“ sind mit diesem werkhistorischen Nachweis einer von ihrer Fortsetzung unabhängigen Interpretation zugänglich geworden.

Zur Rezeption des Romans gehört eine bemerkenswerte Strittigkeit in den Reaktionen. Sie wird manifest in den divergierendsten Interpretationen, die der Roman bislang erfahren hat. Vor allem aber steht das zeitgenössische Urteil Jacob Grimms wie ein unsterblicher Begleiter an der Seite der „Kronenwächter“. Seine kritischen Kommentare zum Roman sind heute lesbar als ein Modell, das noch in gegenwärtigen Interpretationen – freilich mit veränderten Vorzeichen – wirksam geblieben ist. Grimm schrieb zu den „Kronenwächtern“ im Juli 1817 an Arnim: es fehle „den Dingen darin an einem natürlichen Maß, so daß man keinen Glauben dazu fassen kann. (. . .) Nicht gerade, daß es zu viele oder zu wunderbare (Begebenheiten) seien, sondern sie wissen sich nicht zu vermitteln, darüber geht alles feine Anlegen und Überlegen verloren.“ Zu vieles werde „anders gedreht“, und er, Grimm, wolle „eben für die heilige Haltung der Grenze jenes Ganzen sprechen“.<sup>2</sup> 1819 schreibt Jacob Grimm an Arnim: „Du bist Dir immer in Deiner Eigenthümlichkeit gleich geblieben“, und fährt fort: „Du legst Dei-

<sup>1</sup> Vgl. U. Ricklefs, *Kunstthematik und Diskurskritik. Das poetische Werk des jungen Arnim und die eschatologische Wirklichkeit der „Kronenwächter“*, Tübingen 1990, S. 137 ff sowie R. Hoermann, *Achim von Arnim's 1854 „Kronenwächter“ text. Bettina's Forgery or Berthold's Forerunner Start of a Sequel or End of an „Ur-Kronenwächter“?*, Stuttgart 1990.

<sup>2</sup> R. Steig, *Achim von Arnim und die ihm nahestanden*, hg. v. R. Steig und H. Grimm, Stuttgart/Berlin 1894-1913, Bd. 3, S. 390 f.

nen Plan gut und klug an, aber hernach lasset Du meinem Gefühl nach wieder Contrepläne zu, die den ersten überwachsen. Der eingelegte Samen gehet herrlich und erfreuend auf, bald aber scheint Dir der Platz nicht zu gefallen, wo die Pflanze steht, und Du setzest sie mehrmals um, wodurch ihre Kraft beeinträchtigt wird.“ So gefalle dann wohl auch das erste Drittel immer mehr als der Schluß, da „unpractische oder unnatürliche Ueberladung und Verwicklung“ im Verlauf des Romans zunehmen.<sup>3</sup>

Was Jacob Grimm als fehlende Stimmigkeit des Ganzen kritisierte, diagnostiziert 1989 Roswitha Burwick als „Wechselwirkung der polaren Gegenkräfte“ und „unauflöslichen Dualismus“<sup>4</sup>, Ulfert Ricklefs 1990 als „sichtbar werdendes dualistisches Konzept“ innerhalb einer „Polyphonie und Vielschichtigkeit, ja Unabsehbarkeit dieses dichterischen Zusammenhangs“<sup>5</sup> und Christof Wingerszahn als einen „Polyperspektivismus“, der widersprüchliche Aussagen im Ungewissen lasse.<sup>6</sup> Polyvalenz und paradoxe Heterogenität ohne einheitliches Zentrum stellt auch Martin Neuhold als Struktureigentümlichkeit der „Kronenwächter“ heraus und sieht in ihnen die Realisation von Arnims dichtungstheoretischer Position zwischen exoterischer Didaktik und esoterischer Hermetik.<sup>7</sup> Die Konzeption des Romans bereitet ganz offensichtlich Schwierigkeiten hinsichtlich einer Ausdeutung eindeutiger Botschaften.

Man trifft denn auch, nach den durch Wilhelm Scherer angeregten positivistischen Studien zu den Quellen der „Kronenwächter“, auf ein Potpourri widersprüchlichster Interpretationen. Die „Kronenwächter“ wurden gelesen als Dichtung der deutschen Volksgemeinschaft<sup>8</sup>, als Erzählung von großer deutscher Vergangenheit<sup>9</sup>, als dichterische Geschichtstheologie<sup>10</sup> oder romantischer Künstlerroman.<sup>11</sup> Diese älteren hochgradig divergierenden, aber je für

<sup>3</sup> R. Steig, Achim von Arnim und die ihm nahestanden, Bd. 3, a.a.O., S. 457.

<sup>4</sup> R. Burwick, Dichtung und Malerei bei Achim von Arnim, Berlin/New York 1989, S. 335 u. S. 323.

<sup>5</sup> U. Ricklefs, Kunstthematik und Diskurskritik, a.a.O., S. 167 u. S. 127.

<sup>6</sup> C. Wingerszahn, Ambiguität und Ambivalenz im erzählerischen Werk Achim von Arnims, St. Ingbert 1990, S. 312.

<sup>7</sup> M. Neuhold, Achim von Arnims Kunsttheorie und sein Roman „Die Kronenwächter“ im Kontext ihrer Epoche, Tübingen 1994, S. 139 f, S. 263 ff, 326.

<sup>8</sup> H.-U. Lenz, Das Volkerlebnis bei Ludwig Achim von Arnim, Berlin 1938.

<sup>9</sup> P. Fechter, Geschichte der deutschen Literatur, Berlin 1941, S. 404.

<sup>10</sup> J. Göres, Das Verhältnis von Historie und Poesie in der Erzählkunst L. Achim von Arnims, Diss. Heidelberg 1956.

<sup>11</sup> R. Schneider, Die Sendung Achim von Arnims, in: R. S., Über Dichter und Dichtung, Köln/Olten 1953.

sich eindeutig ausdeutenden und finalisierenden, Interpretationen werden inzwischen abgelöst von jenen Analysen, die die Heterogenität des Werkes selber exponieren. Sie kommunizieren hingegen mit eben der von Jakob Grimm als Kritik formulierten Beobachtung, wonach der Roman „Die Kronenwächter“ eine artefizielle Konstruktion ohne regierendes Zentrum darstellt. Vershoben hat sich hingegen die Wertung dieser Beobachtung: galten Überfülle und Verpflanzungen von Stoffen und Motiven, ihre Dezentrierung der ersten Kritik als Zeichen eines unausgereiften Kunstwerks, so werden jene Eigentümlichkeiten des Romans inzwischen mit weit- aus positiveren Vorzeichen versehen.<sup>12</sup> Der Grund hierfür liegt zweifellos in einer veränderten literaturwissenschaftlichen und ästhetischen Theoriebildung, die explizit oder implizit auch auf diesen Roman ihre Anwendung findet.<sup>13</sup> Auf diese Weise wurden die „Kronenwächter“ auf dem Hintergrund veränderter Theoriebildung, freilich in subkutaner Kommunikation mit ihrer Wahrnehmung durch Jakob Grimm, lesbar.

*Wenn* sie überhaupt gelesen wurden. Denn Arnim galt ja kaum als Romantiker par excellence, nur Heine meinte von jenseits des Rheins, Arnim sei einer der „originellsten Köpfe der romantischen Schule“. Wenn man jedoch einer Charakterisierung Hans Mayers folgt, derzufolge es sich bei der Romantik um eine Bewegung der manifesten Widersprüche handelt, deren epochale Einheit selbst auf dialektischem Wege allenfalls gewaltsam hergestellt werden kann<sup>14</sup>, dann dürften Arnims „Kronenwächter“ auf intime Weise mit den Signaturen und Optionen der romantischen Zeit kommunizieren – eine Weise freilich, die schon den Zeitgenossen nicht ganz geheuer war. In ihrer Stellung zur Romantik wird das, was in der Rezeption und Interpretation nur als Widersprüchlichkeit, Heterogenität, Überfülle und Unstimmigkeit diagnostizierbar war, einer Erklärung zugänglich, die auch Arnims etwas außenseiterische Position innerhalb der Epochenkonturierung der Romantik ein Stück weit erhellen mag.

<sup>12</sup> Ein guter Überblick findet sich bei V. Hoffmann, *Die Arnim-Forschung 1945 – 1972*, in: *Deutsche Vierteljahresschrift*, Jg. 47, Sonderheft 1973.

<sup>13</sup> So bezieht sich z. B. C. Wingertszahn, *Ambiguität und Ambivalenz im erzählerischen Werk Achim von Arnims*, a.a.O. ausdrücklich auf Bachtin, M. Neuhold, *Achim von Arnims Kunsttheorie und sein Roman „Die Kronenwächter“ im Kontext ihrer Epoche*, a.a.O. auf die Relevanz von Intertextualität für die Analyse.

<sup>14</sup> vgl. H. Mayer, *Zur deutschen Klassik und Romantik*, Pfullingen 1963.

Die Interpretation möchte folgendes zeigen: Der Roman „Die Kronenwächter“ gibt ein Tableau der Optionen romantischen Denkens und Dichtens, ein Kompendium jener Elemente, die sich zum „romantisch“ Genannten verbinden; hier ist Arnim Romantiker. Aber der Roman distanziert die Elemente und Komplexe des Romantischen, er entmachtet ihre leitende Programmatik und nimmt den romantischen Optionen die Gesinnung zur Totalität und sinnstiftender Einheit. Das heißt also: 1. steht Arnim ganz im Horizont romantischer Optionen, und 2. ist er als ein großer Ironiker zu verstehen, in dem die Romantik selbstreflexiv wird.

Jacob Grimm, dessen Schatten auch diese Ausführungen weiter begleitet, hat mit seiner deutlichen Kritik an Formlosigkeit, Überfülle und entkräftenden Verpflanzungen von Stoffen, Motiven, Sagen und Geschichte eine durchaus zutreffende Beobachtung formuliert. Versetzung, Deplazierung, Verdoppelung: diese romantischen Strategien der „Kronenwächter“ erstrecken sich auch auf die Aufnahme und den Umgang mit den Elementen des Romantischen. An vier Beispielen ist dies deutlich zu machen. 1. Arnim bezieht sich, in der Aufnahme des Staufer-Mythos, auf die prophetische Botschaft der Dichtung und ihre Einsetzung ins Leben; was der Roman darstellt, das ist das Scheitern dieser Programmatik der Veräußerlichung. 2. Es handelt sich um einen Roman, der explizit Geschichte aufnimmt, sie aber als phantasmatischen Imaginationsraum behandelt, der Geschichtsbilder verinnerlicht. 3. Der Roman konzipiert zwar einen Dichter-Souverän, aber dieser steht außerhalb heilsgeschichtlicher Orientierung oder projektierter Erlösung. 4. Arnim knüpft an die romantische Konjunktur des Doppelgängerischen an, vermehrt aber die Doubletten auf eine Weise, daß der Gedanke der Stiftung einer Einheit entmachtet wird.

### **1. Zur prophetischen Botschaft der Dichtung**

Arnims Roman beschwört die Realisation von Dichtungen im Leben und demontiert sie doch zugleich als Programmatik. Speziell bezogen ist er auf den Staufer- bzw. Barbarossa-Mythos. Das „Hausmärchen“, zentral plazierte im Roman, ist die Sage eines von mythischen Mächten geleiteten Königs, der schließlich zum Stifter der Reichseinheit wird; in den Mund gelegt wird sie von Arnim dem Abgesandten der Kronenwächter. Für die Kronenwächter stellt dieses Märchen ein handlungsleitendes Modell zur Wiederer-

weckung eines neuen Kaisers, es gilt ihnen als prophetische Botschaft, ein Wahr-Sagen, dem das Fleisch-Werden des Wortes gewiß ist.

In der Figur Bertholds, dem, so Werner Vordtriede, „ersten Anti-Helden der deutschen Literatur“<sup>15</sup>, zerbricht dies Modell der Inkarnation. Die Verlebendigung gerät ihm zum Theater, die Welt seiner Imaginationen stellt sich als Welt von Requisiten heraus. Beispielhaft ist eine zentrale Stelle des Romans, in der Arnim das Projekt der Erweckung von Figuren der Bücher zu lebendiger Gegenwart mit dem Bezug auf literarische Werke verbindet, die ihrerseits die Belebung von Buchstaben thematisieren.

Nachdem Berthold neues Blut zugeführt wurde, plagt ihn ein Verlangen nach Belebung. Unzufrieden damit, die Erzählungen der Bücher bloß mit Spielfiguren nachzustellen, bemerkt nun Berthold: „unsre Chriemhilde scheint mir nicht mehr so lebendig wie sonst, und Siegfried wird so steif und unbehülflich in seinem Wesen, daß ich lieber einmal selbst ihn vorstellen möchte.“ Er wünscht zu reiten. Fingerling, treuer Freund, will diesen Wunsch befriedigen. „Da fiel ihm Berthold um den Hals und konnte kaum ruhen, bis die Sache ausgeführt war, ja er schlug vor, gleich nach dem Rathause zu gehen, wo von einem Komödienspiele, worin die Waiblinger sehr ausgezeichnet waren, ein trojanisches, hölzernes Pferd stehen geblieben, um Sitz und Haltung vorläufig zu üben. So taten auch die beiden Freunde, schützten Geschäfte vor und verschlossen sich in dem Rathaussaale, wo das hölzerne Pferd stand. Fingerling zeigte, so gut er es wußte, wie die Zügel und der Steigbügel zum Aufsteigen gefaßt sein wolle – mit einem Schwung saß Berthold oben und freute sich der Höhe. ‚Nun gebt die Sporen, dann geht’s fort‘, rief Fingerling, ‚aber haltet die Zügel, daß es nicht durchgeht, nicht zu fest und nicht zu wenig.‘ Auch das tat Berthold, bemerkte aber plötzlich solche Bewegung in dem Rosse, daß er die Zügel immer stärker anzuhalten für nötig fand, was aber alles nicht half, denn unaufhaltsam stürzte der stolze, von der Sonne ausgetrocknete Holzbau zusammen“.<sup>16</sup>

Diese Szene umfaßt mehrere Zitate und Anspielungen, die sich gegenseitig kommentieren. In ihr wird 1. das Heldenepos der

<sup>15</sup> W. Vordtriede, „Die Kronenwächter“, in: Kindlers Literaturlexikon, Zürich 1965, Sp. 798.

<sup>16</sup> A. v. Arnim, Die Kronenwächter, hg. v. P. M. Lützeler, (=Achim von Arnim, Werke in sechs Bänden, hg. v. R. Burwick, J. Knaack u.a.), Frankfurt 1989, S. 124.

Deutschen, das Nibelungenlied nachgestellt; sie enthält 2. den Verweis auf das hölzerne Pferd der Troja-Dichtung (Anton kommt hier aus seinem Bauch) und 3. auf die Phantasmagorien Don Quijotes. Schließlich ist sie als szenische Illustration von Hölderlins Gedicht „An die Deutschen“ zu lesen, wo es heißt: „Spottet ja nicht des Kindes, wenn es mit Peitsch' und Sporn/ Auf dem Rosse von Holz mutig und groß sich dünkt,/ Denn, ihr Deutschen, auch ihr seid/ Tatenarm und gedankenvoll. // Oder kömmt, wie der Strahl aus dem Gewölke kömmt,/ Aus Gedanken die Tat? Leben die Bücher bald?“ Bertholds Verlangen nach Inkarnation, das er mit den Kronenwächtern teilt, erhält mit seiner Erfüllung die Züge komödiantischer Theatralik, aber keinen erlösenden Sitz im Leben.

Der mit dem Hausmärchen formulierten Prophetie wird eine Kunstveranstaltung entgegengesetzt, die bestenfalls den Schein einer Verlebendigung erzeugen kann. Damit ist dem „Hausmärchen“ jener Sinn entzogen, den die Kronenwächter in ihm sehen. Dekomponiert wird die lebendige Kraft dieser einfachen Form, zumal die in ihr ausgesprochene Botschaft von der Wirkmächtigkeit mythischer Mächte. Darin dürfte eine kritische Antwort auf die romantische Option für die poetisch-kreative Natur der Volkspoesie liegen, deren Erweckung zu neuem Leben in der Figur des Anti-Helden eklatant scheitert. Darüberhinaus wird die heilsgeschichtliche Botschaft einer Erweckung des Wortes deplaziert: es bleibt bloßes Theater – eben „words, words, words“. Daß die „Kronenwächter“ in der zu Beginn des 19. Jahrhunderts einsetzenden Konjunktur des Staufer-Mythos keine Aufnahme fanden, hat in der Arnimschen Entmythologisierung dieser Botschaften sicherlich einen Grund.

## 2. Zum Komplex der Geschichte

Man kann die „Kronenwächter“ als eine Dichtung der Geschichte bezeichnen, die den romantischen Glauben an die Geschichte mit den Imaginationen anlässlich der Geschichte konfrontiert. Arnim soll zwar, einer Mitteilung Bettinas zufolge, den Plan gehabt haben, „Geschichte, Sitten und Gebräuche von ganz Deutschland in vier Bänden“ zu schreiben,<sup>17</sup> aber die „Kronenwächter“ bewegen

<sup>17</sup> So im Nachtrag zum zweiten, von Bettina herausgegebenen Band der „Kronenwächter“. Man wird diesen Hinweis jedoch mit Skepsis aufnehmen müssen, da Bettinas Interesse an der Fortsetzung des ersten Bandes bei weitem größer als Arnims Interesse war.



sich keineswegs auf der Ebene einer, wenn auch fiktionalisierten, historischen Darstellung im Sinne etwa Walter Scotts. Geschichtsfülle, scheinbar gesichert gegeben wie in einem aufgeschlagenen Buch, bildet, durchaus antiaristotelisch, nicht den Orientierungsrahmen für Arnims Zugang zu Geschichte. Zwar liegen die „Geschichten“ „neben der Karte von Schwaben vor uns“, aber sogleich ist die Rede hingegen von den „Lücken in der Geschichte“, vom „Bild im Rahmen der Geschichte“.<sup>18</sup> Es sind diese Lücken, die die Einbruchsstellen für die Vorstellungen davon abgeben, wie es gewesen sein *könnte*, Lücken, die den Imaginationsraum der Bilder ermöglichen. Eben hier setzt Dichtung ein. Der dreifache Anfang des Romans geht programmatisch vom Begriff *der* Geschichte über Geschichten, die „vor uns liegen“, zur Bühne, zur szenischen Darstellung – eine fast postmodern anmutende Komposition, die den emphatischen Singular auffaltet in ein Tableau von Figuren und Konstellationen.

Dichtung, die sich auf Geschichte bezieht, schreibt also von den Einbildungen, die diese mit sich führt; Dichtung spricht, so Arnim, vom „Bild im Rahmen der Geschichte“<sup>19</sup>. Sie steht, weil sie Geschichten erzählt, unter der Herrschaft des Konjunktivs: Es könnte so gewesen sein. Und diesem Modell folgt der Roman. Kaum erfährt der Leser historische Begebenheiten direkt; von ihnen wird aus der Perspektive anderer erzählt, die ihrerseits häufig gehörte Geschichten weitergeben. Lüge, Gerede, gar Scherz stehen damit im Rahmen der Geschichte. Dazu ein Beispiel. Der Berater Kaiser Maximilians teilt Berthold mit: Der Kaiser „wünscht von Euch Nachforschung über die geheimen Führer des Bauernaufbruchs, der im Jahre 1514 um Waiblingen bei Beutelspach scheinbar wegen Maß und Gewicht ausbrach, eigentlich aber wohl von der Bruderschaft des Armen Konrad, worunter Konradin von Schwaben gemeint, angestiftet worden sei.“ Berthold lächelte und meinte: „(. . .) so viel ich damals gehört, so hat dieser Konrad nichts mit Konradin zu tun, es war ein Bauernscherz, sie wußten sich keinen Rat, wer sie führen sollte, da keiner gern seinen Hals daran setzen mochte, darum nannten sie ihren unsichtbaren Führer Keinrat, daraus wurde in ihrer Aussprache Konrad. Die Sage bildet gern etwas Zweideutiges in der Geschichte, so wurde auch dieser Name, wie die Orakel der Alten, zweifach ausgelegt.“<sup>20</sup> Konrad – Keinrat:

<sup>18</sup> A. v. Arnim, *Die Kronenwächter*, S. 15.

<sup>19</sup> A. v. Arnim, *Die Kronenwächter*, S. 15.

<sup>20</sup> A. v. Arnim, *Die Kronenwächter*, S. 168 f.

selbst der Name figuriert als Einbruchsstelle für Imaginationen anlässlich der Geschichte; seine Mehrdeutigkeit ist der Effekt seines Gebrauchs – des Aussprechens in diesem Fall. An anderer Stelle muß Berthold feststellen, daß es der – im wahrsten Sinne profane – Gebrauch der Geschichte ist, der sie verdeckt. Zur Abdichtung einer Lattenwand werden Blätter der Chronik Waiblingens benutzt, so daß ausgerechnet der Chronist Berthold, einer der Ziehväter Bertholds, feststellen muß, daß „ein gut Stück Geschichte zugeklebt“ ist.<sup>21</sup> Die geschichtliche Quelle, im ganzen Doppelsinn des Wortes, ist unrein, so daß auch die Rückkehr zum Ursprung verstellt ist. Weder der Rekurs auf Geschichte noch der auf Geschichten stellt einen Versicherungsort ursprünglicher Wahrheit bereit.<sup>22</sup> Jakob Grimm hat dies, auf seine Weise, durchaus zutreffend bemerkt, wenn er feststellt, Armin brauche die vielen alten Bücher zu den seinen, und deshalb sei ihm, Grimm, er müsse wünschen, Arnim hätte sie nicht gelesen.<sup>23</sup>

Wenn Arnim mit seinen Geschichten eben *der* Geschichte keine Treue hält, so darf man darin, bei aller Aufnahme der Historie und insbesondere der zweifachen Rückwärtsgewandtheit im Roman, eine Verlagerung des romantischen Geschichtsbezuges sehen, wie er insbesondere in den Referenzen auf die mittelalterliche Welt als ein geschichtsträchtiges Modell künftiger Zeiten Kontur gewonnen hatte. Aus einer dem Konjunktiv, jenem Freund verpaßter Gelegenheiten zugeführten Geschichte läßt sich kein Telos der Geschichte machen.

Gewiß erfährt die Dichtung bei Arnim eine Ermächtigung. Aber Arnim wäre ein schlechter Ironiker der Romantik, erführe nicht auch die Positionierung der Dichtung als Souverän eine eigentümliche Wendung. Zwar schreibt Arnim in der Einleitung zum Ro-

<sup>21</sup> A. v. Arnim, *Die Kronenwächter*, S. 28.

<sup>22</sup> P. M. Lützeler hebt im Kommentar zu den „Kronenwächtern“ Arnims poetischen Umgang mit der „Sage“ hervor, in dem alte Sagen aufgenommen, historische Berichte als Sage behandelt und neue Sagen erfunden würden, so daß von einer, freilich nur in diesem Werk vorliegenden Gattung der „romantischen Kunstsage“ zu sprechen sei (s. bes. S. 650 ff, z.T. ausführlicher im Nachwort zur Reclam-Ausgabe der „Kronenwächter“, Stuttgart 1983). Die Entkräftung der sagenhaften Imaginationen anlässlich der Geschichte sieht Lützeler speziell bezogen auf die Staufer-Sage bzw. das Hausmärchen der Kronenwächter, weniger als poetische Praxis, die sich gegen romantische Geschichtsnutzungen wendet. Eine solche gattungspoetische Interpretation unterstellt dem Roman aber eben das als Intention, was zugleich der Gegenstand seiner Kritik ist.

<sup>23</sup> R. Steig, *Achim von Arnim und die ihm nahestanden*, Bd. 3, a.a.O., S. 192.

man, die Dichtung betreffend: „Es gab zu allen Zeiten eine Heimlichkeit der Welt, die mehr Wert in Höhe und Tiefe der Weisheit und Lust, als alles, was in der Geschichte laut geworden.“<sup>24</sup> Aber es handelt sich bei diesem Dichtungskonzept um, wie es Ulfert Ricklefs mit einer Arnim entlehnten Formulierung bezeichnet, das Konzept einer „getäuschten Täuschung“<sup>25</sup>. Das heißt: Dichtung führt vor, wie jener, der täuscht, seinerseits so getäuscht wird, daß er selbst an seine Täuschung glaubt. Die seltsame oder „andere“ Wahrheit der Dichtung liegt darin, daß sie die Macht der in Geschichte einbrechenden Einbildungskraft erhellt.

### 3. Zum Komplex des Dichter-Souveräns

In der einzigen Dichterfigur des Romans, Grünewald, offenbart sich ein von den genieästhetischen Optionen romantischen Denkens entkleidetes Konzept des Poeten. Die souveräne Position des Dichters, dessen, wie es im 116. Athenäumsfragment heißt, „Willkür kein Gesetz über sich leide“, wird fortgeschrieben und zugleich verlagert von seiner *eigentlichen* Inthronisation zur *karnevalesken*. Grünewald, die vielleicht groteskste Figur in diesem figurenreichen Roman, wird als lustiger, ältlicher Sänger beschrieben, der in manche Händel verwickelt ist. Er dichtet für Geld, singt dem reichen Fugger ein Lied vom großzügigen Mäzen, und dieser tut, wie ihm gesungen wurde.<sup>26</sup> Der arme Sänger tritt verkleidet auf, vor allem im Kostüm einer jungen Tirolerin, doch auch in „schimmernden Hofkleidern als Geschäftsmann“<sup>27</sup>, als Wahrsagerin und gar als spukendes Gespenst und Prostituierte. Maskierungen nutzend, verkörpert er Öffentlichkeit, das Gegenstück zur geheimen Gesellschaft. Es heißt: „er ließ sich mit allen Leuten ein und hatte gar kein Geheimnis“, und sprach „über alles mit jedem, ohne zu beachten, ob es schade“.<sup>28</sup> Der in die öffentliche Maskerade platzierte „heilige Dichter“, ein „Seher“, so Arnim,<sup>29</sup> verkörpert die

<sup>24</sup> A. v. Arnim, Die Kronenwächter, S. 13.

<sup>25</sup> U. Ricklefs, Magie und Grenze. Arnims „Päpstin Johanna“-Dichtung. Mit einer Untersuchung zur poetologischen Theorie Arnims und einem Anhang unveröffentlichter Texte, Göttingen 1990, S. 48 ff.

<sup>26</sup> A. v. Arnim, Die Kronenwächter, S. 234 ff.

<sup>27</sup> A. v. Arnim, Die Kronenwächter, S. 278.

<sup>28</sup> A. v. Arnim, Die Kronenwächter, S. 296 u. S. 302.

<sup>29</sup> A. v. Arnim, Die Kronenwächter, S. 14.

Ausführung eines geheimnislosen Täuschungskonzepts. Er, der selber täuscht, kann erkennen, daß er Täuschungen erliegt. In Grünwald findet sich die figurale Ausführung eines nun freilich veröffentlichten Täuschungskonzepts.

Der Karneval ist das aus heilsgeschichtlicher Orientierung ausbrechende Fest der Verwandlung. Arnim widerspricht darin der Neigung seiner Zeit, „die ihr Zeitliches überheiligen möchte mit vollendeter, ewiger Bestimmung“<sup>30</sup> – eine mehr als deutliche Anspielung auf Novalis, mit der Arnim davon Abstand nimmt, die Welt romantisieren zu wollen. Grünwalds Lied formuliert hier unmißverständlich den Abschied vom geheimen Telos als Prinzip des Zeitenwandels, wie es in der architektonischen Gestalt als Kronenburg von den Kronenwächtern beschworen wird:

„Nun ade, du altes Schloß,  
Das da über mir gehangen,  
All mein Hoffen und Verlangen,  
War auch nur ein Wolkenschloß,  
Nun ade, ihr ew'gen Quellen,  
Die ich gähnend angesehen“.<sup>31</sup>

Mit Grünwalds Verwandlungskunst, die ins Karnevaleske<sup>32</sup> gerückt ist, erhält der Dichter die Züge des Profan-Öffentlichen. Zwar kennt die Maskerade ebensowenig ein Gesetz über sich wie der romantische Poet, aber sie ist eine sehr brüchige Konzeption des Dichter-Souveräns, in die sich keine auf Dauer gestellte Stifterfunktion einschreiben läßt.<sup>33</sup> Die Sicherheit des Genialischen, das die Disparatheiten der Welt unter sein Gesetz zu bringen und ihre schließliche Einheit zu versprechen vermag, ist Grünwald so fremd wie das unendliche Sehnen. Vielleicht liegt ein populistisch-demokratischer Zug in der karnevalesken Depotenzierung eines im Dichter verkörperten legislativen Telos. Daß Grünwald jeden-

<sup>30</sup> A. v. Arnim, *Die Kronenwächter*, S. 13.

<sup>31</sup> A. v. Arnim, *Die Kronenwächter*, S. 274.

<sup>32</sup> C. Wingertzahn, *Ambiguität und Ambivalenz im erzählerischen Werk Achim von Arnims*, a.a.O., S. 333 macht zu Recht darauf aufmerksam, daß die „Karnevalisierung“ ein durchgängiges Gestaltungsprinzip der „Kronenwächter“ ist. In der Figur Grünwalds aber ist es zudem explizit an den Dichter gebunden.

<sup>33</sup> Insoweit dürfte weniger von einer „Auflösung“ bzw. „Demontage“ des Künstler-Subjekts zu sprechen sein (so A. Dunker und A. Lindemann, *Achim von Arnim und die Auflösung des Künstler-Subjekts am Beispiel der Erzählung ‚Die drei liebeichen Schwestern und der glückliche Färber‘*, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 112. Bd. 1993, Sonderheft, S. 65 – 78), sondern von einer dezidiert anders gelagerten Positionierung, einer Verstellung des Poeten.

falls dem Erkenntnisanspruch erhabenen Schöpfertums nicht fraglos folgen kann, wird schließlich offensichtlich in der Tätigkeit des Poeten, dem sich auch das, was er sagen will, unwillkürlich verwandelt. Grünewald erschrickt einmal beim Dichten, als er bemerken muß: „das Wort hatte sich ihm im Munde umgedreht.“<sup>34</sup> Verwandlungen außerhalb des Zugriffsbereichs eines regierenden Souveräns: das ist die karnevaleske Situation, in der auch der Dichter steht. Freilich leiten all seine Verwandlungen kaum auf die schließliche Enthüllung eines Wesentlichen, das sich auf Dauer stellen ließe: sie bleiben dessen Verstellung.

#### 4. Zum Prinzip der Doppelung

Der Roman nimmt ein zentrales romantisches Motiv auf, den Doppelgänger, aber er verwandelt dieses Motiv in ein formales Konstruktionsprinzip des Romans. Das auf einen Protagonisten bezogene und im personalen Seelenleben gründende Zerbrechen des Persönlichkeitsbewußtseins, die schizoide Spaltbarkeit der Identität in einem doppelten Bewußtsein, wird in den „Kronenwächtern“ zu einer Struktur, die jenseits der Psychologie eines Subjekts steht und dem Leser die Leistung der Einfühlung verbaut. Mit Strukturen kann man sich nicht identifizieren.

Exorbitant vermehrte Doppelungen bestimmen den Roman. Schon der Name des Protagonisten ist eine Doppelung: Berthold Berthold. Das betrifft des weiteren die personale Ausstattung des Romans insgesamt. Im Verhältnis von Doubletten stehen, um nur einige zu nennen, die beiden Pflegeväter Bertholds sowie seine beiden Mütter, die Geheimgesellschaft der Kronenwächter und die der Freimaurer, Faust und Luther, der Dichter Grünewald und Konrad, der unzuverlässige, schurkige Stauferabkömmling. Ausgedehnt wird die Komposition mit Doubletten zum anderen auf die Motivik und Konfigurationen des Romans, so etwa in den Verweisungen zwischen Bertholds Bau am „Vereinigungsbrunnen“ und dem Bau des Straßburger Münsters, den Webkünsten von Bertholds totem leiblichen Vater und der Tuchfabrik des Sohnes, der Motivik des Blutes, das sowohl mit Geschlechtermystik wie mit dem Blut des Staates, dem Geld, konnotiert wird, und schließlich, zentral im Roman, in der Konstellation von Kronenburg und Schloß Hohenstock.

<sup>34</sup> A. v. Arnim, *Die Kronenwächter*, S. 317.

Alle diese Doppelungen stehen im Zeichen des Gegensatzes. Aber sie bilden keinen Widerspruch, der sich nach einer positiven und einer negativen Seite hin fassen ließe, etwa im Widerstreit von Idealem und Realem, Gutem oder Bösen. Die Struktur der Doppelung in den „Kronenwächtern“ sprengt die Konnotation des Doppelgängerischen mit festen allegorischen Sinngebungen in der Folge eines dualistischen ethischen Prinzips der festen Verteilung von gut und böse. Sie sprengt ebenfalls ein interpretierendes Raster, das die vermehrten Doppelungen subjektpsychologisch als Ausdruck eines hochgradig fragilen persönlichen Selbstbewußtseins auszudeuten unternähme. Das Prinzip der Doppelung als tragende Struktur der ästhetischen Komposition fungiert vielmehr als ein Auslegungskonzept mittlerer Reichweite: es führt das Unzutreffende von Auslegungen vor, die, auf Eindeutigkeit zielend, ihr begleitendes Doppelglauben eliminieren zu können. Es wird hingegen „zweifach ausgelegt“<sup>35</sup>, d. h. die implizite Hermeneutik der Ästhetik der Doppelung macht Halt auf halber Strecke – dort, wo eine Setzung ihre Gegensetzung zum Verschwinden zu bringen droht.

Am Beispiel von Schloß Hohenstock und der Kronenburg läßt sich die spezifische Leistung der Ästhetik der Doppelung erläutern. Während die Kronenburg als ein wohlgestalteter, irgendwo über der Welt erbauter gläserner Palast beschrieben wird, betritt der Leser Hohenstock, das irdische Pendant, einen in Sümpfen gelegenen Bau, der, so bemerkt Berthold, „gar seltsam verwirrt scheine, die Gebäude lägen in allerlei spitzen Winkeln, selbst in Krümmungen aneinander“.<sup>36</sup> Zwar ist die irdische Ausführung des die Krone bergenden Baus mehr als enttäuschend, doch zugleich wird Hohenstock auch als Paradies beschrieben: „bei uns da ist alles im Überfluß, was sich ein Mensch wünschen kann“.<sup>37</sup> Die ideale Kronenburg hingegen ist, ihrer ästhetischen Qualitäten ungeachtet, zugleich jener Ort, an den geraubte Kinder entführt und von martialischen Wächtern gefangengehalten werden; man weiß auch, daß dort manch abgeschlagener Kopf liegt.

Die gegensätzliche Stellung läßt sich hier nicht vereindeutigen, in der Doublette bleiben die beiden Pole des Widerstreits koexistent.<sup>38</sup> Sie erfahren keine Hierarchisierung, die es erlauben würde,

<sup>35</sup> A. v. Arnim, *Die Kronenwächter*, S. 169.

<sup>36</sup> A. v. Arnim, *Die Kronenwächter*, S. 261 f.

<sup>37</sup> A. v. Arnim, *Die Kronenwächter*, S. 261.

<sup>38</sup> M. Neuhold, Achim von Arnims Kunsttheorie und sein Roman „Die Kronenwächter“ im Kontext ihrer Epoche, a.a.O., S. 251 stellt hinsichtlich der „Grundoppositionen“ im Roman fest, daß sich „bei allen Gegensätzen auch Gemein-

die Doppelungen so zu vereinheitlichen, daß sie zu *einem* Sinn bereinigt würden. Die Kronenburg kann, und dies gilt auch für die Umkehrung der Beziehung, keine dominante Stellung gegenüber ihrem Gegensatz einnehmen. D.h.: die Struktur der Doppelung expliziert, daß eine jede Setzung unausrottbar eine Gegensetzung mit sich führt, deren Ausschließung Arnim verweigert. Dies gilt auch für andere Facetten des Widerstreits, wie sie in Doubletten expliziert werden, etwa krank und gesund oder geheim und öffentlich. Jede Figur oder Motivatik des Romans wird in einer anderen gespiegelt und zugleich ein Stück weit parodiert. Diese Struktur multipler Verdoppelungen mag insbesondere dazu geführt haben, daß Erzählstrukturen und Charakterkonstellationen in Arnims Roman sowohl den Zeitgenossen wie heutigen Interpreten die wiederkehrende Bemerkung abnötigen, daß der Zugang zum Werk erschwert sei.<sup>39</sup> Die Ästhetik der Doppelung leistet die Deplazierung von Setzungen und meidet darin die Herrschaft einer den Gegensatz regierenden Position. Was die romantische Angst vor unaufhebbaren Spaltungen war, erhält bei Arnim das zivilisierte Gesicht der ironischen Entmachtung der Herrschaft des Einen durch sein Double. Insoweit darf man die „Kronenwächter“ vielleicht einen modernen Roman in der Romantik nennen, dem, spät für die Romantik, doch früh für die Problematik der Totalitarismen des 20. Jahrhunderts, die Gesinnung zur Totalität abhanden gekommen ist.

Die vier Komplexe, die die Stellung der „Kronenwächter“ zu den Optionen romantischen Denkens und Dichtens erhellen, zusammengefaßt: 1. Arnim stellt die Inkarnation des Wortes als den Schein einer Verlebendigung dar. 2. Sein Bezug auf Geschichte macht die Imaginationen anläßlich von Geschichte zum Thema. 3. Der Dichter-Souverän wird in den öffentlichen Raum karnevalesker Verwandlung gerückt. 4. Die Ästhetik der Doppelung erweist sich als Konzept mit detotalisierender Wirkung. Diese vier Strategien antworten auf romantische Optionen, indem sie sie ironisch wenden und einer Selbstreflexion öffnen. Leitende Konturen romantischen Denkens – die „Verwirklichung“ der Poesie, den Rekurs auf Geschichte, die Inthronisation des Dichters, die unheim-

---

samkeiten (finden)“, zieht daraus aber keine Schlußfolgerungen für die Stellung der „Kronenwächter“ zu den Optionen romantischen Denkens.

<sup>39</sup> Vgl. hierzu die Bemerkungen im Vorwort zum von R. Burwick und B. Fischer herausgegebenen Überblick über „Neue Tendenzen der Arnimforschung“, Bern/Frankfurt a.M. 1990.

liche Zweiseitigkeit sowohl der Erfahrung wie der Interpretation – nimmt der Roman zwar auf, aber sie sind nicht das tragende Gerüst einer poetischen Explikation, die sie gleichsam nur illustrieren würde. Der Roman macht sie vielmehr zu seinem Gegenstand, d. h. er rückt sie in Distanz, ohne sie zu eliminieren. Wenn Ulfert Ricklefs zu Recht bemerkt, es handele sich bei den „Kronenwächtern“ um ein „entideologisierendes Buch“, das Geschichte entmythologisiere,<sup>40</sup> so wird man diesen Befund ausdehnen können auf Arnims Umgang mit dem romantischen Denken seiner Zeit. Daß die „Kronenwächter“ in der Romantik-Forschung eine eher marginale Rolle innehatten, dürfte seinen Grund in jener Dekomposition von Ideologie haben, zu der die Forschung erst langsam gefunden hat, die aber von Jakob Grimm in seiner Bemerkung über das Verfahren von „Verpflanzungen“ so helllichtig formuliert worden war. Insoweit sind die „Kronenwächter“ lesbar als ein bemerkenswert moderner literarischer Kommentar zur Romantik, in dem der „originellste Kopf der romantischen Schule“ das, was ihr bekanntestes Prinzip gewesen ist, die Ironie, auf sie selber angewandt hat.

---

<sup>40</sup> U. Ricklefs, *Kunstthematik und Diskurskritik*, a.a.O., S. 211.





Alexandra Hildebrandt

„Genug sei es auch eigentlich,  
die Zeichen zu verstehen. . .“

Weisheit, Körper und Neurose in E.T.A. Hoffmanns Erzählung  
„Die Bergwerke zu Falun“

„Hast du die Nacht geachtet, wie da alles / So voller Geheimnis  
war? Der Wind kam her, / Rührte mich an und wich wieder zu-  
rück, / verneigend sich vor mir, weil ich ein Wunder. / Die Sterne  
wußten auch. Der Berg erbebt. / Da wußte ich: nun ist die Zeit  
erfüllt, / Und alle Zeichen zogen noch einmal / Durch meinen Sinn  
(. . .)“<sup>1</sup>

I.

In den Bergwerken von Falun in Schweden verunglückte im Jahre 1670 ein junger Bergmann, dessen Leiche 1719 fast unversehrt aufgefunden wurde – chemisch durch Eisensulfat so konserviert, daß ihn – einer Zeitungsglosse zufolge – mehrere Personen, darunter seine Braut, erkannten. Im Jahre 1808 machte Gotthilf Heinrich Schubert daraus eine Anekdote in seinen „Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft“. Seine Darstellung geht nach Georg Friedmann („Die Bearbeitung der Geschichte von dem Bergmann von Falun“, Diss. Berlin, 1887) auf Hülfers „Dagbok öfwer en Resa igenom de under Stora Koppar-Bergs Höfdingdöme Lydande Lähn och Dalarne år 1757“ (Wästerås, 1762) zurück und diente zahlreichen literarischen Bearbeitungen als Quelle. Hervorzuheben sind die Kalendergeschichte Johann Peter Hebels („Unverhofftes Wiedersehen“) und E.T.A. Hoffmanns Erzählung „Die Bergwerke zu Falun“, die zwei bzw. elf Jahre nach der Schubert-

<sup>1</sup> Hugo von Hofmannsthal: Das Bergwerk zu Falun. In: H.v. H.: Gesammelte Werke in zwölf Einzelausgaben. Gedichte und lyrische Dramen. Stockholm 1946. S. 537.

schen Anekdote entstanden. 1899 zog sie Hugo von Hofmannsthal als Vorlage für sein Stück „Das Bergwerk zu Falun“ heran.

In Hoffmanns Bearbeitung wurde der Schwerpunkt der äußeren Handlung vom Fund der Leiche auf die Vita des Bergmanns verlegt, „eine im wesentlichen innere Handlung“<sup>2</sup>, die zugleich sein Interesse an der Krankheit impliziert. Dieses Interesse bedauerte Goethe, der den Dichter selbst als unheilbar kranken Patienten bzw. dessen Werke als Produkte und Erreger von Krankheiten sowie seine Wirkung als bewußt herbeigeführte Seuche beschrieb.

(...) welcher treue, für Nationalbildung besorgte Theilnehmer hat nicht mit Trauer gesehen, daß die krankhaften Werke des leidenden Mannes lange Jahre in Deutschland wirksam gewesen und solche Verirrungen als bedeutend-fördernde Neuigkeiten gesunden Gemüthern eingepflicht worden.<sup>3</sup>

Daß das „Gesunde“ jedoch der Krankheit bedarf, um als „Wahrheit“ begriffen zu werden, verdeutlicht auch die Hoffmannsche Erzählung.

Präfiguriert ist das Schicksal des Protagonisten *Elis Fröbom* bereits in seinem Namen: im Mittelhochdeutschen bedeutet *vrônberc* herrschaftliches Bergwerk<sup>4</sup>, Elis leitet sich aus dem Lateinischen *elisio* ab: das Herausstoßen und Auspressen.

Als der junge Matrose, von einer Ostindienfahrt zurückgekommen, erfährt, daß seine Mutter inzwischen verstorben ist, läßt er sich von einem alten Bergmann verlocken, nach Falun zu wandern, um dort in einem Bergwerk zu arbeiten. Pehrson Dahlsjö nimmt ihn an diesem Ort freundlich auf. Elis bewirbt sich um die Hand seiner Tochter Ulla. Im Bergwerk erscheint ihm jedoch immer wieder der alte Torbern, in dem er den Bergmann wiedererkennt, der ihn nach Falun gebracht hat. Möglich ist in diesem Konnex eine Anspielung Hoffmanns auf Goethes Roman „Die Wahlverwandtschaften“ (1809), der angeregt wurde durch die auf den schwedischen Chemiker *Torbern Bergman* (1735–1774) zu-

<sup>2</sup> Ursula Ernsthäuser: Der Dichter zu Falun. In: Freiburger Universitätsblätter. Heft 112. Freiburg 1991. S. 82.

<sup>3</sup> Vgl. Wulf Segebrecht: Krankheit und Gesellschaft. Zu E.T.A. Hoffmanns Rezeption der Bamberger Medizin. In: Richard Brinkmann (Hrsg.): Romantik in Deutschland. Ein interdisziplinäres Symposium. Sonderband der „Deutschen Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte“. Stuttgart 1978. S. 267.

<sup>4</sup> Matthias Lexers Mittelhochdeutsches Taschenwörterbuch. Stuttgart 1986. S. 299.

rückgehende Vorstellung von den Wahlverwandtschaften chemischer Stoffe: ein Element löst sich in Anwesenheit eines anderen Stoffes aus seiner Verbindung, um sich mit diesem zu vereinigen. Bergmans „De attractionibus electivis“ (1775) wurde 1792 durch Hein Tabor mit „Wahlverwandtschaften“ übersetzt. Im Lateinischen bedeutet *torpor* wiederum Betäubung und Erstarrung – insofern ist der Name Torbern das „geschriebene“ Schicksal des Elis, der den Untergang des alten Bergmanns wiederholt.

Nach Emil Franz Lorenz<sup>5</sup> ist die Bergkönigin mit der Mutter und der alte Torbern mit dem Vater des Elis identisch. Beim Hinabsteigen „in den Mittelpunkt der Erdkugel“ fühlte Elis sein „eigentliches Ich“ in den Armen der Bergkönigin ausruhen, während er in Falun sein „düsteres Lager“ suchte:

Ein unbeschreibliches Gefühl von Schmerz und Wollust ergriff den Jüngling, eine Welt von Liebe, Sehnsucht, brünstigem Verlangen ging auf in seinem Innern.<sup>6</sup>

Elis sehnt sich in den Mutterschoß der Erde zurück<sup>7</sup> – seine Suche nach dem Almandin impliziert diesen psychischen Prozeß, denn der Almandin ist ein blutroter Granat. *Grans* bedeutet im Mittelhochdeutschen wiederum *Vulva*<sup>8</sup> (Schamspalte):

Unwillkürlich drehte er das Haupt und wurde gewahr, wie die Sterne des nächtlichen Himmels durch eine Spalte des Gewölbes leuchteten. Eine sanfte Stimme rief in trostlosem Weh seinen Namen. Es war die Stimme

<sup>5</sup> Emil Franz Lorenz: Die Geschichte des Bergmannes von Falun, vornehmlich bei E.T.A. Hoffmann, Richard Wagner und Hugo von Hofmannsthal. In: Imago. Nr. 3. 1914. S. 250-301. Zur Identifikation des Vaters als Bergmann siehe auch: Umberto Eco: Das Foucaultsche Pendel. München <sup>3</sup>1993 (dtv 11581). S. 357 f.: „Im Deutschen Museum lernt man auch alles über den Bergbau: Man steigt eine Treppe hinunter und betritt ein richtiges Bergwerk (. . .). Alles im Maßstab eins zu eins. Ich gelangte in einen Seiteneingang, verlor schon die Hoffnung, das Tageslicht jemals wiederzusehen, und entdeckte am Rande eines Abgrunds jemanden, der mir bekannt vorkam. Das Gesicht hatte ich schon irgendwo gesehen, faltig und grau, mit weißem Haar und Eulenblick (. . .).“

<sup>6</sup> E.T.A. Hoffmann: Die Bergwerke zu Falun. In: E.T.A. H.: Dichtungen und Schriften. Hrsg. v. Walter Harich. Bd. 9. Weimar 1924. S. 191.

<sup>7</sup> Vgl. ebd. S. 185: „Ach, läß ich doch nur begraben in dem tiefsten Meeresgrunde! – denn im Leben gibt's keinen Menschen mehr, mit dem ich mich freuen sollte!“ und Hofmannsthal (Anm. 1) S. 420: „Mir wär / sehr wohl, könnt ich mich in die dunkle Erde / Einwühlen. Ging es nur, mir sollt es schmecken, / Als kröch ich in den Mutterleib zurück.“ Siehe dazu auch: Hugo Wyss: Die Frau in der Dichtung Hofmannsthals. Eine Studie zum dionysischen Welterlebnis. Zürich 1954. S. 44.

<sup>8</sup> Lexer (Anm. 4) S. 75.

seiner Mutter. *Er glaubte ihre Gestalt zu schauen an der Spalte.* (Hervorhebung von mir, A.H.)<sup>9</sup>

Buchstäblich ist das weibliche Genitale grotesk, weil „es (. . .) von der Art der Grotte, der Erdspalte (ist), die zur chthonischen Höhle der Gebärmutter führt“<sup>10</sup>. Auf die versteckte Übereinstimmung zwischen der Metallurgie und der Geburtshilfe weist der Mythologe Mircea Eliade hin: im Ägyptischen bedeutet das Wort *bi Vagina und* Bergwerksschollen, auch wird in vielen Kulturen das aus einer Grube gewonnene Erz mit einem Embryo und der Schmelzofen mit dem Mutterleib gleichgesetzt<sup>11</sup>. Einer Vielzahl von Mythen zufolge seien Steine die Knochen der Erdmutter.

Während Elis im Schacht seinen Blick auf die wunderbare Ader im Gestein richtete, war es ihm, als wurden die Wände durchsichtig wie der reinste Kristall. (Watson vermutet, daß sich die Idee aus diesem entwickelte, weil er – naturwüchsig – zuerst erschien.)<sup>12</sup>

Dabei kam jener „verhängnisvolle Traum“, den er in Göthaborg geträumt hatte, zurück:

Er blickte in die paradiesische Gefilde der herrlichsten Metallbäume und Pflanzen, an denen wie Früchte, Blüten und Blumen feuerstrahlende Steine hingen. Er sah Jungfrauen, er schaute das hohe Antlitz der mächtigen Königin. Sie erfaßte ihn, zog ihn hinab, drückte ihn an ihre Brust, da durchzuckte ein glühender Strahl sein Inneres, und sein Bewußtsein war nur das Gefühl, als schwämme er in den Wogen eines blauen, durchsichtig funkelnden Nebels.<sup>13</sup>

Verwandlungen, wie er sie noch nie erlebt hat, locken – selbst seine Braut Ulla kann ihn am Hochzeitstag nicht halten. Er flieht aus

<sup>9</sup> Hoffmann (Anm. 6) S. 193.

<sup>10</sup> Camille Paglia: *Die Masken der Sexualität.* Aus dem Amerikanischen v. Margit Bergner, Ulrich Enderwitz und Monika Noll. Berlin 1992. S. 355.

<sup>11</sup> Vgl. Lyall Watson: *Der unbewußte Mensch.* Aus dem Englischen v. Volker Bradke und Monika Curths. Frankfurt a. M. 1979. S. 70. Vgl. auch Carl Gustav Jung: *Wandlungen und Symbole der Libido.* München 1991 (dtv 15071). S. 397, worin er auf die Spalte (Scheide) in der mütterlichen Weltseele bei Plato („Timaeus“) aufmerksam macht, die durch das X (Kreuzsymbol) gekennzeichnet ist: „Indra, der als Falke auch den Soma (die schwer erreichbare Kostbarkeit) geraubt hat, bringt als Psychopompos die Seelen zum Winde, zum zeugenden Pneuma, das sie weiterführt zur Spalte der Scheide, zum Vereinigungspunkt, zum Eingang in das mütterliche Ei.“

<sup>12</sup> Watson (Anm. 11) S. 57.

<sup>13</sup> Hoffmann (Anm. 6) S. 210. Bei Umberto Eco (Anm. 5) S. 531 bestand das „wahre alchemistische und templerische Geheimnis“ ebenfalls darin, Quell und Ursprung jenes inneren Lebens aufzufinden, „das – sanft, erschreckend und regelmäßig vibrierend (. . .) den einzigen, wahren Stein kennzeichnet, der je vom Himmel ins Exil gefallen ist: die Große Mutter Erde.“

ihrer Umarmung und wird verschüttet. Jahrzehnte später wird er „kristallisiert“ in Vitriolwasser aufgefunden.<sup>14</sup>

## II.

Die Verschüttung ist für Lorenz ein „endgültiges Verfallen in die unbewußten Phantasien des Neurotiker“<sup>15</sup>; Ernsthausen zufolge dient diese Szene als Gleichnis dafür, daß der starre Körper die Katalepsie des Kranken versinnbildlicht.<sup>16</sup> Im traditionellen Sprachgebrauch stand Neurose für eine psychische Störung, bei der ineffektive Angstbewältigungsversuche des Individuums durch Symptome und Zwänge dargestellt wurden. Ausgehend von der Zusammensetzung des Wortes *Neurose* (lat. *neu*: und nicht, oder nicht; *ros* zu altind. *rasa* = „Naß“, eigentlich benetzend, Samen ergießend) läßt sich schlußfolgern, daß der Neurotiker nicht richtig oder nicht genug liebt. Sein Sexualtrieb (Libido) ist „falsch“ fixiert, anstatt verfügbar zu sein: er ist gebunden „statt beweglich, erstarrt“ (Hervorhebung von mir, A.H.) statt lebendig.“<sup>17</sup> Freud (1908) fand heraus, daß es innerhalb der Neurotiker einen Charaktertypus gibt, der gekennzeichnet ist durch Verkümmern der Erotik bzw. der sich an Besitz und Geld geistig anklammert. Diese Menschen können ferner ein übermäßiges Interesse an ihren Darmfunktionen haben – sie neigen demnach zu Obstipation.<sup>18</sup> Obstipation (Stuhlverstopfung) leitet sich aus dem Lateinischen (*obstupesco*) ab und heißt nichts anderes als *erstarren*, betäubt und gefühllos werden.

Bei den von Obstipation betroffenen Menschen handelt es sich meist um solche, die als *gehemmt*, *verschlossen* oder *störrisch* beur-

<sup>14</sup> Dieses Kupfersulfat besteht aus *tiefblau* gefärbten, triklinen Kristallen. Goethe bemerkte in seinen „Materialien zur Geschichte der Farbenlehre“, daß er die „Ohnmacht des Blauen“ sehr deutlich empfand; ferner hob er seine unmittelbare Verwandtschaft mit dem Schwarzen hervor. Auch bei Umberto Eco (Anm. 5) lautet das erste Prinzip der Alchemisten *VITRIOL: Visita Interiora Terrae, Rectificando Invenies Occultum Lapidens*.

<sup>15</sup> Lorenz (Anm. 5)

<sup>16</sup> Ernsthausen (Anm. 2) S. 90.

<sup>17</sup> Vgl. Viktor von Weizsäcker: Medizin und Seelsorge. In: V.v.W.: Gesammelte Schriften. Bd. 5. Frankfurt a. M. 1987. S. 257.

<sup>18</sup> Ders.: Fälle und Probleme. Anthropologische Vorlesungen in der Medizinischen Klinik. In: V.v.W.: Gesammelte Schriften. Bd. 9. Frankfurt a. M. 1988. S. 76. Zur Obstipation siehe auch die 1. Szene in Molières „Malade Imaginaire“ von 1673.

teilt werden können. Ebenso verhält sich auch der Darmabschnitt, als wollte er anstelle des Genitalaktes sagen: „Es darf nichts herein und nichts heraus.“<sup>19</sup> Die Verstopfung wird zum Sinnbild sexueller Abwendung. Von Elis heißt es:

(...) ein schlanker hübscher Mensch, kaum mocht' er zwanzig Jahr alt sein, hatte sich fortgeschlichen aus dem Getümmel und draußen einsam hingesetzt auf die Bank, die neben der Tür des Schenkhauses stand.<sup>20</sup>

Bedingt durch die Unangepaßtheit an die Realität (Unkenntnis der eigenen „Natur“) ergibt sich das neurotische Symptom.<sup>21</sup> Seine *Impotentia concupiscentiae* („Unvermögen zu begehren“) geht auf die Angst vor der Frau zurück, d. h. vor den Konsequenzen ihrer Berührung – seine Unfähigkeit, sich mit ihr zu verbinden, leitet sich möglicherweise aus dem Glauben ab, venerisch zu sein (dieser kann selbst Menschen betreffen, die nie Geschlechtsverkehr hatten) – er leistet einzig den Dienst, sich ihr nicht nähern zu müssen.<sup>22</sup> Daß bei Elis sogar von echter Hysterie gesprochen werden darf, beweist die Tatsache, daß anstelle einer seelischen Regung bei ihm eine körperliche Veränderung eintritt – er weiß nicht, daß das ein „Ersatz“ ist: „Statt des Unterganges eines ganzen Menschen sind es nur die Zellen eines Organs, welche geopfert werden; aber sie sind doch ein Stück einer Person, sie gehören ihr lebendig zu.“<sup>23</sup> Seine Flucht in die Krankheit (vgl. die Aussage Annas bei Hofmannsthal: „Glaub mir, dies alles ist nichts, du bist krank. / Gibts nicht geheimnisvolle Krankheiten?“)<sup>24</sup> ist zugleich ein Widerstand gegen die sexuelle Hingabe, weil er zu lieben beginnt:

Elis Fröbom schritt guten Mutes vorwärts, als er aber vor dem ungeheuern Höllenschlund (Tagesöffnung der Erzgrube zu Falun, A.H.) stand, da gefror ihm das Blut in den Adern, und er erstarrte bei dem Anblick der fürchterlichen Zerstörung.<sup>25</sup>

<sup>19</sup> Ebd. S. 75.

<sup>20</sup> Hoffmann (Anm. 6) S. 182.

<sup>21</sup> Vgl. Erinnerungen, Träume, Gedanken von C.G. Jung. Aufgezeichnet und herausgegeben von Aniela Jaffé. Olten 1984. S. 170: „Sie (die Neurotiker, A.H.) sind noch zu naiv, wie Kinder, und müssen sozusagen aufgeklärt werden darüber, daß sie Menschen sind wie alle anderen.“

<sup>22</sup> Weizäcker (Anm. 18) S. 167. Vgl. auch Hofmannsthal (Anm. 1) S. 411 und 416: „Wie konnt ich träumen / Und danach hungern, immerfort danach! / Es ist doch über alle Maßen schall“ – „Sagt einer: ‚Schau, das Mädels, schöne Brüste‘, / Sag ich: ein Stein wär besser.“

<sup>23</sup> Weizäcker (Anm. 18) S. 49.

<sup>24</sup> Hofmannsthal (Anm. 1) S. 523.

<sup>25</sup> Hoffmann (Anm. 6) S. 195.

Charcot prägte die Worte „la belle indifférence de hysteriques“ für jene, die hysterisch gelähmt, stumm oder blind geworden sind und mit einem zufriedenen und selbstgefälligen Ausdruck daliegen: sie sind froh, daß ihnen nichts mehr „anzuhaben“ ist.<sup>26</sup> Diese „Konversionsstörung“ („Wendung“ eines funktionierenden, gesunden Körperteils in einen nichtsfunktionierenden Zustand) ermöglicht der Person demnach einen „primären Krankheitsgewinn“, der dazu verhilft, daß sie sich aus einer bedrohlichen Situation entfernen kann – das Symptom (z. B. Lähmung) hat einen symbolischen Wert, „der mindestens eine Teillösung des emotionalen Konfliktes verkörpert“<sup>27</sup>:

„Elis Fröbom, Elis Fröbom!“ – rief eine starke Stimme von oben herab, und der Widerschein von Fackeln fiel in den Schacht. Pehrson Dahlsjö selbst war es, der mit dem Steiger hinabkam, um den Jüngling, den sie wie im hellen Wahnsinn nach der Pinge rennen gesehen, zu suchen. – Sie fanden ihn wie *erstarrt* (Hervorhebung von mir, A.H.) stehend, das Gesicht gedrückt in das kalte Gestein.<sup>28</sup>

### III.

In der Tiefe wohnt aber auch die *Weisheit* der „Mutter“:

(. . .) eins seiend mit ihr ist dem Sinne Ahnung gegeben von den tieferen Dingen, von all den Niederschlägen uralter Zeit, deren Schichten sich der Geist bewahrt hat.<sup>29</sup>

<sup>26</sup> Viktor von Weizsäcker: Umgang mit der Hysterie (Anm. 18). Bd. 6. Frankfurt a. M. 1986. S. 466.

<sup>27</sup> Philip G. Zimbardo: Psychische Störungen und abweichendes Verhalten. In: P.G.Z.: Psychologie. Berlin, Heidelberg, New York <sup>5</sup>1992. S. 511.

<sup>28</sup> Hoffmann (Anm. 6) S. 210.

<sup>29</sup> Jung (Anm. 11) S. 385. Erst „aus der Mütter Weisheit“ ist Erkenntnis des Menschen möglich. Vgl. Hermann Broch: Der Tod des Vergil. Berlin <sup>2</sup>1981. S. 65: „Aus dem Humus des Seins, aufsteigend aus dem Ur-Lebenden“ nähert sich die Erkenntnis der „tödlichen Klarheit der Über-Helle, des Über-Lebens“, ja der „Vater-Erkenntnis“. Sie ist unverwurzelt, d. h. ewig bewegt, weder unten noch oben, „sondern stets an der Dämmerchwelle zwischen Nacht und Tag“, „ein Aufatmen und ein Atmen im Zwischenreich der Sternendämmerung, zwischen dem Leben der nächtlichen Herde und dem Tode der lichtumflossenen Vereinzelung, zwischen dem Schweigen und dem Worte, das wieder ins Schweigen zurückkehrt. Nichts Irdisches vermag wahrhaft den Schlaf zu verlassen, und nur wer niemals der Nacht vergißt, die in ihm wohnt, vermag den Ring zu schließen, vermag aus der Zeitlosigkeit des Anfanges zu der des Endes heimzukehren, vermag den Kreislauf stets aufs neue zu beginnen (. . .)“.



Daß ihr Geheimnis im Nicht-Sein liegt, im „Nicht-Existieren außer für einen einzigen Augenblick, nämlich den letzten“<sup>30</sup>, sei nachfolgend zu exemplifizieren. Dem Lebenden wird sie immer unfaßbar und flüchtig bleiben.

Der Mensch kann nur den Weg der „Zeichen“ gehen – nach ältesten Definitionen seien diese etwas, das für etwas anderes steht: *aliquid, quo stat pro aliquo*. Im wörtlichen Sinne übernahm Hofmannsthal die „Zeichen“ aus der Hoffmannschen Erzählung. Beide seien noch einmal veranschaulicht:

Dem Steiger, Pehrson Dahlsjö selbst verkündete Elis unaufhörlich in voller Lust, wie er die reichhaltigsten Adern, die herrlichsten Trappgänge entdeckt, und wenn sie dann nichts fanden als taubes Gestein, so lachte er höhnisch und meinte, freilich verstehe er *die geheimen Zeichen* (Hervorhebung von mir, A.H.), die bedeutungsvolle Schrift, die die Hand der Königin selbst hineingrabe in das Steingeklüft, und *genug sei es auch eigentlich, die Zeichen zu verstehen* (Hervorhebung von mir, A.H.), ohne das, was sie verkündeten, zutage zu fördern.<sup>31</sup> Mag er sich von Zeichen zu Zeichen tasten, endlich trifft er her. (Torbern)<sup>32</sup> Mit vielen Zeichen weist du den Weg! (Elis für sich)<sup>33</sup>, Anna hör mich. / Der mich geführt hat, wird nicht wiederkommen: / An Zeichen hab ich erst erkennen müssen, / Daß ich am Ziel bin (. . .) (Elis)<sup>34</sup>

Auch die Münze teilt mit dem Wortzeichen die Eigenschaft, etwas anderes zu repräsentieren, es jedoch nicht zu sein.<sup>35</sup> Diese Zeichen (des Warentauschs) stützen sich auf das „Scheinen“ des Metalls. Foucault zufolge ist dieses Glitzern doppeldeutig:

(. . .) denn es reproduziert in der Tiefe der Erde das, was am Ende der Nacht brodelte: Es ruht darin wie ein umgekehrtes Versprechen des Glücks, und weil das Metall den Sternen ähnelt, ist das Wissen um alle diese gefährlichen Schätze zugleich die Kenntnis der Welt. Und die Reflexion

<sup>30</sup> Eco (Anm. 5) S. 754.

<sup>31</sup> Hoffmann (Anm. 6) S. 214.

<sup>32</sup> Hofmannsthal (Anm. 1) S. 437.

<sup>33</sup> Ebd. S. 474.

<sup>34</sup> Ebd. S. 480. Vgl. auch Eco (Anm. 5) S. 531: „Die ganze alchemistische Mythologie, der chthonische Abstieg des Schwarzen Werkes, die elektrische Entladung des Weißen Werkes, das alles waren nur *Symbole* (Hervorhebung von mir, A.H.), den Eingeweihten verständlich, für diese jahrhundertealte Auskultation des Erdballs, deren Endergebnis das Rote Werk sein mußte, die globale Erkenntnis, die strahlende Herrschaft über das planetarische Störungssystem.“

<sup>35</sup> Vgl. Manfred Frank: Das Motiv des „kalten Herzens“ in der romantisch-symbolischen Dichtung. In: M.F.: Kaltes Herz, Unendliche Fahrt, Neue Mythologie. Frankfurt a. M. 1989 (NF 456). S. 42 f.

über die Reichtümer stolpert so in die große Spekulation über den Kosmos, so wie umgekehrt das tiefe Erkennen der Ordnung der Welt zum Gleichnis der Metalle und zum Besitz der Schätze führen muß.<sup>36</sup>

<sup>36</sup> Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Frankfurt a. M. <sup>12</sup>1993 (stw 96). S. 219. Vgl. auch die Funktion der Dukaten: Hoffmann (Anm. 6) S. 187: „(. . .) da konnt' ich wohl jubeln auf dem Hönsing, wenn ich dem Mütterchen die Dukaten in den Schoß geschüttet (. . .).“ Im Lateinischen bedeutet *duco* nämlich auch: an sich ziehen, gewinnen, an sich reißen. Der Gegensatz zwischen Behalten und Hergeben findet sich ebenso in Hoffmanns Märchen „Prinzessin Brambilla“. Besitz hat auch hier etwas mit Sitzen zu tun! (Vgl. die Obstipation: gibt jemand keinen Stuhl von sich, dann behält er etwas, was er nicht behalten sollte.) Pedanterie, Reinlichkeitssucht und zeitweilig der Hang zu Grausamkeiten, die aus der frühzeitlichen Entwicklungsphase stammen, finden sich miteinander vereinigt. Die wichtigste Erscheinung ist jedoch der Geiz. Vgl. auch: Thomas Mann: Joseph und seine Brüder. Bd. 3. Frankfurt a. M. <sup>19</sup>1991 (Fischer TB 9437). S. 357: „Umgebender Besitz begünstigt die Unbeweglichkeit.“ Ferner: Peter Hille: Ich bin, also ist Schönheit. Lyrik, Prosa, Aphorismen, Essays. Hrsg. v. Rüdiger Bernhardt. Leipzig 1975 (Reclam 604) S. 131: „Geiz ist subjektive Armut.“ Thomas Mann schlußfolgert aus dem Geiz auch den Ehrgeiz. Das würde partiell auch Elis' Herabsteigen in die Tiefe erklären. Vgl. Thomas Mann: wie oben. Bd. 4. S. 18: der Ehrgeiz der Herabsetzung sei „ein niederwärts gerichteter Ehrgeiz“ – „denn im Obersten Falle, wo jeder Ehrgeiz nach oben undenkbar ist, bleibt nur ein solcher nach unten übrig: (. . .) ein Ehrgeiz nach Aufgabe oder Außerordentlichkeit.“ In der Brambilla beginnt ein Gespräch zwischen Giglio und Signor Bescapi, durch dessen Geiz Giacinta ins Gefängnis kam, mit folgenden Worten: „Ihr waret hartherzig genug (. . .) die arme Giacinta Soardi, ins Gefängnis stecken zu lassen, weil sie Euch ein schönes Kleid, das sie verdorben (. . .) nicht bezahlen konnte.“ Vgl. E.T.A. Hoffmann: Prinzessin Brambilla. In: E.T.A. H.: Märchen. Berlin 1991 (AtV 70) S. 279. Vorab dünkte es den Liebhaber, daß er noch auf der Bühne sei und „mit dem schmutzigen Geizhals von Impresario“ (ebd., S. 253) zanke, der ihm einige *Dukaten* Vorschuß hartnäckig verweigerte. Noch einmal erfolgt ein Hinweis auf die Obstipation (obstupesco = erstarren). Nachdem Giacinta der alten Beatrice einen kleinen Beutel, aus dessen Gewebe schöne Dukaten hervorblinkten, gegeben hatte, heißt es: „Giglio *erstarrte* (Hervorhebung von mir, A.H.), als er in dem Beutel den Zwilling Bruder des Beutels erkannte, den ihm (. . .) Celionati zugesteckt und dessen Dukaten bereits auf der Neige waren.“ (ebd. S. 314) Als ihm Prinzessin Brambilla einen kleinen, mit Dukaten gefüllten Beutel zusteckte, wagte er nicht, diesen aus der Tasche zu ziehen und sich von seiner Existenz zu überzeugen, „fürchtend, das Blendwerk würde in seinen Händen zerfließen in nichts“ (ebd. S. 274). Auch Peter Schlemihls Sinn wurde von „Fortunati Glückssäckel“ überwältigt. Vgl. Adelbert von Chamisso: Peter Schlemihls wundersame Geschichte. In: A.v.C.: Ich bin nach Weisheit weit umhergefahren. Gedichte – Dramatisches – Prosa. Hrsg. v. Werner Feudel. Leipzig 1978 (Reclam 737). S. 190: „Ich bekam einen Schwindel, und es flimmerte mir wie doppelte Dukaten vor den Augen.“ Innerhalb der Neurose des Erwachsenen sind aber auch Regressionen auf die anale resp. anal-sadistische Phase möglich; auch Giglio fühlte sich von den „sublimsten Gedanken“ erfüllt. Es hungerte ihn und er

Wenn das Metall den *Sternen* ähnlich ist und das Wissen um diese Schätze der Kenntnis der Welt entspricht, dann ist der Vollmond (wie bei Senior Zadith) das Wasser des Philosophen und die Wurzel der Wissenschaft; er gilt in der Alchemie als die „Herrin der Feuchtigkeit“ und ist der vollkommene und runde Stein sowie das Meer.<sup>37</sup> Die Welt völlig *erkennen* zu wollen, bedeutet jedoch, dem Wahnsinn zu verfallen – ohne Zweifel können sich die menschlichen Kenntnisse vermehren, „aber das Lösegeld steigt“.<sup>38</sup> Schon Montaigne machte auf die „natürliche Krankheit“ der Menschen aufmerksam, die sich in ihrem eigenen Werk durch ständiges Spüren und Suchen verwickeln und letztlich darin ersticken.<sup>39</sup>

Während zu Beginn des 18. Jahrhunderts der Mond relativ selten zu den Ursachen des Wahnsinns gezählt wurde, gewinnt er

---

versicherte dem Garküchler, daß er zufällig kein Geld bei sich habe. – „Der Garküchler lachte ihm indessen ins Gesicht und meinte, habe er auch kein Geld, so könne er doch seinen Appetit stillen; er dürfe ja nur das schöne Paar Handschuhe, das er trage, oder den Hut oder das Mäntelchen zurücklassen.“ (Hoffmann wie oben. S. 269) Im Grimm'schen Märchen vom Handwerksburschen, der mit drei Zaubersprüchen sein Glück macht („Tischlein deck' dich, Esel streck' dich, Knüppel aus dem Sack“), sind drei Funktionen des anal-sadistischen Charakters vereinigt: Befriedigung der Darmtätigkeit (Tischlein), Erzeugung der Dukaten (Esel), Erfüllung der aggressiven Wünsche (Knüppel): „Darm, Geld und Züchtigung gehören auch hier zusammen.“ Vgl. Weizäcker (Anm. 18).

<sup>37</sup> Vgl. Carl Gustav Jung: Psychologie und Alchemie. In: C.G.J.: Gesammelte Werke. Hrsg. v. Lilly Jung-Merker und Dr. Phil. Elisabeth Rüf. Bd. 12. Olten und Freiburg i. Brei. <sup>5</sup>1987. S. 462. Wie Isis ist Luna hier als Herrin des Feuchten die „prima materia“ in der Gestalt des Wassers (Mutter des „hydrolithus“ = Wasserstein). Der Wasserstein ist ein Synonym des mit Christus parallelen Lapis. Vielfach sind „scientia“ und „prima materia“ mit dem Mond als weiblichem Prinzip identisch. Jung zufolge leitet sich daraus die gnostische Lehre von der Sophia als Mutter oder Braut Christi ab.

<sup>38</sup> Michel Foucault: Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft. Frankfurt a. M. <sup>10</sup>1993 (stw 39). S. 378.

<sup>39</sup> Michel de Montaigne: Von der Erfahrung. In: M. de M.: Essays. Leipzig <sup>2</sup>1983 (Reclam 327). S. 266. Prof. Dr. Ernst Behler verdanke ich den Hinweis auf das „Abendlied“ von Matthias Claudius. In: Im Wechsel des Jahres. Ausgewählt und zusammengestellt von Almut Gaugler. Stuttgart 1991. S. 1991. S. 169: „Seht ihr den Mond dort stehen? / Er ist nur halb zu sehen / ( . . . ) So sind wohl manche Sachen / ( . . . ) weil unsre Augen sie nicht sehn. // Wir stolze Menschenkinder / sind eitel arme Sünder / und wissen gar nicht viel; wir spinnen Luftgespinste / und suchen viele Künste / und kommen weiter von dem Ziel ( . . . ).“ Folglich muß der Mensch auch *erstarren*. Bei Hermann Broch (Anm. 29) S. 96 ist dies eine geheimnisvolle und von den Sternen bestimmte Strafe, die aus dem vorschicksalhaft Unwiederbringlichen herkommt, eine Sünde, die „ehe sie noch begangen werden konnte, Vermessenheit war“.

„auf die manischen Phasen oder wenigstens auf die Erregung der Kranken“ am Ende des Jahrhunderts – möglicherweise unter dem Einfluß der englischen Medizin (Daquin, Leuret, Guislain) – immer mehr an Bedeutung. Zu gleicher Zeit ist die Mondsüchtigkeit zum „Zeichen einer besonderen Sensibilität des menschlichen Organismus“ geworden.<sup>40</sup>

Dort, wo das Wissen „göttlich“ wird, d. h. wo es an seine Grenzen trifft, koinzidieren auch drei „große Funktionen“ – Foucault nannte sie *Basileus*, *Philosophos* und *Metallikos*:

Aber genau wie dieses Wissen nur durch Bruchstücke und in dem aufmerksamen Aufblitzen der *divinatio* gegeben ist, ebenso ist den Menschen für die singularen und partiellen Beziehungen der Dinge und des Metalls, des Verlangens und der Preise die göttliche Erkenntnis, oder die, die man „von irgendeinem hohen Observatorium“ erlangen könnte, nicht gegeben.<sup>41</sup>

Zu der „Wolke, in der Gott wohnt“ (*caligo quam Deus inhabitat*) aufzusteigen bzw. den „Wahnsinnsabgrund“ (in den auch Elis getaucht ist!) zu ergründen, bedeutet dasselbe. Im „Symposion“ schrieb schon Platon, daß „der Weg hinauf“ und „der Weg hinab“ zum selben Punkt führen und sie – obwohl nicht identisch – doch sehr benachbart sind; genauso wie Weisheit und Wahnsinn. Charon sprach von einer halben Umdrehung von der einen zur anderen wie es bei Handlungen geistesschwacher Menschen zu sehen ist.<sup>42</sup> Ihr Wahnsinn entdeckt nur die Kehrseite der Dinge, ihre Nachtseite, weil die partielle und vorübergehende Wahrheit der Erscheinungswelt ihrer begrenzten Intelligenz nicht zugänglich ist.<sup>43</sup> In „De ente et uno“ schrieb Pico della Mirandola, daß sich der Mensch in das Licht des Nichtwissens begeben soll und „geblendet vom Dunkel des göttlichen Glanzes, mit dem Propheten ausrufen: ‚Mir schwanden die Sinne in deinen Hallen, oh Herr!‘“ –

<sup>40</sup> Foucault (Anm. 32) S. 224 f.

<sup>41</sup> Ders. (Anm. 36) S. 219 f.

<sup>42</sup> Ders. (Anm. 32) S. 56. Nach Foucault sei das eigentliche Zentrum der Weisheit „der Taumel jeden Wahnsinns“.

<sup>43</sup> Vgl. Sebastian Frank: *Paradoxa*. Hrsg. v. Heinrich Ziegler. Jena 1909. S. 87 und S. 125: „Alle Dinge haben zwei Ansehen, denn Gott hat sich vorgenommen, ewig mit der Welt Widerpart zu halten und ihr den Schein zu lassen, selbst (aber) die Wahrheit und das Ding für sich und die Seinen zu behalten. (. . .) Darum kann vor Gott in der Wahrheit nicht sein, wie es vor der Welt scheint, sondern jedes Ding ist umgekehrt, und ein umgewandelter Silenus.“

er soll sich dem göttlichen Geheimnis in der Blindheit der Selbstzerstörung nähern.<sup>44</sup>

Nach Girolama Cordano muß auch die Weisheit „wie die anderen wertvollen Substanzen den Eingeweiden der Erde entrissen werden“.<sup>45</sup> Daß dies nur um den Preis der eigenen Erblindung geschehen kann, wissen auch die Bearbeiter des Stoffes der Bergwerke zu Falun. Bei Hoffmann ist der Metallfürst das *Zeichen* Gottes. Der Bergmann von Göthaborg prophezeit Elis sogar sein „Erblindenmüssen“:

Hier unten bist du ein *blinder Maulwurf* (Hervorhebung von mir, A.H.), dem der Metallfürst ewig abhold bleiben wird, und oben vermagst du auch nichts zu unternehmen und stellst vergebens dem Gärkönig (das reine Metall, A.H.) nach. – (. . .) Nimm dich in acht, du falscher Gesell, daß der Metallfürst, den du verhöhnst, dich nicht faßt und hinabschleudert, daß deine Glieder zerbröckeln am scharfen Gestein.<sup>46</sup>

Auch bei Hofmannsthal heißt es: „So bin ich blind! Ich fiel: doch schmerzt mich nichts.“<sup>47</sup>

Der Metallfürst der Hoffmannschen Erzählung ist möglicherweise ein Abkömmling der spätklassischen Figur des *anthroparion* (das Metallmännchen, das zum einen bis ins späte Mittelalter die Erdschächte belebte und zum anderen den wiedergeborenen Mercurius darstellte sowie die alchemistischen Metalle).<sup>48</sup> In der Alchemie ist Mercurius<sup>49</sup> Jungfrau, weil er im Bauch der Erde niemals einen metallischen Körper vermehrt hat. Er öffnet das Gold

<sup>44</sup> Vgl. Edgar Wind: *Heidnische Mysterien in der Renaissance*. Frankfurt a. M. 1987 (stw 697). S. 71 und S. 78.

<sup>45</sup> Ebd. S. 40.

<sup>46</sup> Hoffmann (Anm. 6) S. 205.

<sup>47</sup> Hofmannsthal (Anm. 1) S. 429. Auch für Hermann Broch (Anm. 33) S. 268 gibt es Wahrheit nur in der Blindheit – es ist eine Wahrheit „ohne Gut und Böse, ohne Tiefe, ohne Höhe“. In ihr ist selbst der Tod überwunden: „wer die Augen schließt, ahnt die sehende Blindheit, ahnt die Schicksalsüberwindung“ (ebd. S. 258). Leider fehlt den Menschen zur echten Blindheit die Demut (ebd. S. 399 f.). Vgl. auch: Calvin: *Textes coisais par Charles Gagnebin et K. Barth*. Paris 1948. S. 74: „Herr, dein Rat ist ein zu tiefer Abgrund.“

<sup>48</sup> Vgl. Carl Gustav Jung: *Zur Psychologie des Kinderarchetypus*. In: C.G.J.: *Archetypen*. München 41993 (dtv 15066). S. 113 f.

<sup>49</sup> Gemeint ist Merkur (lat. Mercurius), der römische Gott des Handels (lat. mercatura = Handel). Die alchemistische Figur des Mercurius ist verwandlungsfähig und hat eine tierisch-göttliche Doppelnatur, er nähert sich aber auch an die Gestalt des Heilbringers an. Als „anima mundi“ läßt er sich mit der gnostischen Lichtjungfrau und der christlichen virgo Maria vergleichen.

und führt die Seele heraus, welche als Göttlichkeit (*divinitatem*) verstanden werden soll – diese trägt er zeitweilig in seinem Bauch und leitet sie schließlich in einen gereinigten Körper über: „Daraus geht uns der Knabe, das heißt der Lapis, hervor, durch dessen Blut die untern Körper gewandelt (*tincta*) in den goldenen Himmel heil zurückgeführt werden“.<sup>50</sup> Dem Merkur wird ebenso das Vermögen der Penetration zugeschrieben: er durchdringt die Körper wie ein Gift. In diesem Konnex lassen sich auch Verbindungslinien zu *Porus*, dem Gott des Reichtums, herstellen. Anatomisch bedeutet „*Porus*“ auch Körperöffnung. Das Geld ist demnach für die Gesellschaft das, was das Blut für den Körper ist.<sup>51</sup>

Bekannt war der trunkene *Porus* des „Symposion“ im Rahmen bacchischer Theologie vor allem durch seine göttliche Genealogie. Er („Sohn des Ratschlags“, *Consilii filius*) stammte von der höchsten Weisheit ab. Pico verehrte diese in der Dunkelheit verborgene als die „einsame Wolke des Vaters“.<sup>52</sup>

Hugo Wyss verwies bezüglich des Stückes von Hofmannsthal auf die Rolle des geliebten Mädchens als „Tor“, durch das die männliche Sehnsucht eintritt – jedoch ist es ihr nicht möglich, sie zu stillen. Denn sie zielt dorthin, wo die männliche und weibliche Sehnsucht nach Ergänzung zusammentrifft: vor dem „verschleierten Bild“ der Androgyne. Die Androgynie ist das *Zeichen* für *Gott*.<sup>53</sup> Elis will „zum Mittelpunkt der Welt“, zu Gott vordringen, „der androgyn ist, um sein Ich aufgehen zu lassen im Ueber-Ich“.<sup>54</sup> Seine „höchste“ Weisheit, die mit dem Erkennen Gottes koinziiert, erreicht er im Moment des Todes – dann, wenn es nichts mehr zu begreifen gibt.

<sup>50</sup> Jung (Anm. 31) S. 485.

<sup>51</sup> Vgl. auch Eco (Anm. 5) S. 666: „(. . .) es gibt keinen Körperteil, der nicht ein Äquivalent in der Welt hätte (. . .) und wenn du die Welt veränderst, änderst du den Körper.“

<sup>52</sup> Wind (Anm. 38) S. 323.

<sup>53</sup> Broch (Anm. 33) S. 373: „(. . .) doch wer in die Tiefe lauscht, die zugleich die der Erde wie die des Himmels ist, der ahnt, wohl schon jenseits des saturnischen Bereiches, die künftige Wiedervereinigung des Göttlichen mit dem Menschlichen (. . .)“.

<sup>54</sup> Wyss (Anm. 7) S. 42.



Géza von Molnár

## Two Narratives, One Story, Sanguine Telling: *Faust* and Goethes's Reading of the First *Critique*

In the outgoing eighteenth century Kant was news. His pronouncements and those of his followers were received in a spirit of fervent personal engagement that seems far more appropriate for the political arena than the philosopher's study. Of course, his name was not all that current in the halls and chambers historians have taught us to regard as centers of political power brokage, but it certainly attained a remarkable degree of currency in private correspondence and public discourse among European intellectuals.

In our days and in this country, Kant has gained recognition as well. His name may no longer be news but it has come to be associated with stories that are. It is often insistently invoked, as though contending sides had chosen it for a parole to settle a conflict that has agitated campuses in the United States for the last decade. Such academic politics center around debates on literature in which poststructuralist trends, markedly those that have become known under the label of „deconstruction,“ are criticized by more traditional scholars for „destroying literary studies.“<sup>1</sup> These critics cite Kant and are, in turn, cited for being heir to a misinterpretation of Kant that pervades the „institutionalized study of literature and the humanities generally in England and the United States.“<sup>2</sup> In order for proponents of deconstruction to use Kant against Kant, the opposition had to be discredited and Schiller has, rather surprisingly, been dubbed the culprit responsible for introducing the misinterpretation of the original texts that has had such purportedly detrimental effects on „institutionalized study of literature“ in the English speaking world.

---

<sup>1</sup> My reference is to the title of Walter Jackson Bate's essay on this subject in *New Criterion* (December 1983).

<sup>2</sup> J. Hillis Miller, *The Ethics of Reading* (Columbia University Press, New York, 1987), p. 14.



These past years, hostilities have surfaced in the press with mounting consistency, culminating in revelations concerning Paul de Man's political literary past. Consequently, even more widespread attention has been focused on a matter that started as an academic squabble and has become a question of ethics very much in the public domain. It would seem that Kant's philosophy has always carried over into the realms of politics and art, specifically the literary arts, and I intend to explore some aspects of this connection that have apparently retained their pertinence.

The tenor and temper of the debate in the eighteenth century may well be gauged by glancing through the pages of Niethammer's „Philosophical Journal“ (*Philosophisches Journal*). There, it becomes quite evident that the battle lines were clearly drawn between adherents to a new philosophy and representatives of institutionalized interests whose concerns went beyond questions of academic orthodoxy. Yet, it was orthodoxy that was at stake, theological orthodoxy it would seem, judging by the frequency with which Kantians felt called upon to counter the charge of atheism. However, such charges were hardly understood in any circumscribed sense as pertaining solely to speculative interests in religion. Particularly after 1789, atheism had come to assume an unmistakable political connotation that identified the denial of divine authority with the denial of this authority's derived secular forms.

As is well known, the opportunity for armed revolt did not present itself in German lands and no overt transfer of political power occurred in keeping with the French model. Although the streets may have remained relatively calm and no princely authoritarian of note was deposed by his subjects in that forcible a manner, the very concept of authority had definitely come under severe attack. None was more radical and sweeping than the one launched by Kant. A most unlikely revolutionary, he was, nonetheless, aware that his propositions would constitute as fundamental a „revolution“ in human affairs as the one Copernicus had brought about in modern astronomy. Within less than two years after Kant had drawn this analogy, political events would underscore the urgency and appropriateness of his antiauthoritarian philosophical enterprise. This coincidence of philosophical and political concerns may well account for the inordinate reception afforded Kantian texts, especially among the young who, probably, would generally not have felt tempted by such forbiddingly difficult and abstract fare without further inducement.

In the „Preface“ to the first edition of the *Critique of Pure*

*Reason*, Kant already states in straightforward language that religious and social institutions cannot rely on claims to „holiness“ and „majesty“ for their authority but must undergo the rigorous criticism he proposes as his own method.<sup>3</sup> This declaration of intent was clear enough; but, for its implications to become ever more fully apparent, the text that followed would have to be supplemented by a later edition and by the complementary *Critiques* of practical reason and of judgment.

Having been roused from his dogmatic slumber by David Hume,<sup>4</sup> Kant called for a general awakening to false authority where it had always ruled, needless of incidental trappings such as mitre and crown. The reveille he sounded was startling enough. It shocked his contemporaries into recognizing that representations of consciousness are not, and cannot be, identical with objects construed as things with their own identity. This simple insight broke the spell under which knowledge that refers to the world was necessarily equated with knowledge of the world.

Kant made this point quite emphatically from the very beginning, and there was no mistaking what he said. It amounted to a declaration of independence, if not, at first glance, expressly from tyrants, then certainly from the more universal tyranny of things. Unless it be an empty solipsist gesture, once independence of this sort is assumed, the entire burden of responsibility for objective validation must also shift from the thing known to the knower. In other words, the ability to know depends on the ability to validate, or, put in Kantian terms, the operations of theoretical reason are circumscribed by those of practical reason. The point is that knowledge referring to experience, which is the only kind of knowledge reason is capable of supplying in its theoretical capacity, cannot be said to condition human purpose; rather it is the idea of common human purpose that informs the pursuit of knowledge. This, at least, is what Kant's first *Critique* intimates when, in its final version, it assigns a horizon drawn by practical interest to the aims pursued by theoretical reason.

Both, the *Critique of Practical Reason* and the *Critique of Judgment* also emphasize the same pattern, but what remained implied in Kant's *Critiques* was made explicit in Fichte's *Wissenschaftslehre*. His concept of *Tathandlung* and the three axiomatic

---

<sup>3</sup> pp. IV ff.

<sup>4</sup> p. IV, „Prolegomena.“

principles derived from it leave no doubt from the very beginning that the world we are able to know and explore assumes its reality for us as challenge, and thus potential medium, for the enactment of our freedom, freedom *from* all purpose rooted merely in individuated being and freedom *for* identifying the individuated self intersubjectively.

Essential to this way of thinking is the insight that intersubjective validity is not given with or by the object of experience but has to be given it instead. Since the bestowal of such intersubjective valence cannot be the result of an arbitrary act, which would carry only subjective validity, the act of bestowal has to be necessarily connected with the moment of givenness that characterizes all objects of experience as objects of experience. An object of experience can only be said to be known if it carries intersubjective valence, or, put differently, any object given in experience finds acceptance as an object of experience only as the potential object of reason.

Effectively, reason is perceived as the functional capacity that mediates between the incidentally given and the intersubjectively valid, and it can do so in both directions: in its raising the incidental to intersubjective validity, reason's operation is theoretical, whereas its function is practical when, by the subject's action, intersubjective validity is introduced into the given and ever shifting constellations of circumstances that affect the subject.

Essentially, then, objects assume intersubjective validity only insofar as they may be acted upon in that same sense, that is in the sense that action always carries intersubjective valence. The accent lies on the agent's and not the object's capacity to determine intersubjective validity, and this is the new self-understanding Kant's philosophy, frequently mediated by Fichte, bestows on its potential recipients. The gains derived from this new perspective are, indeed, as Friedrich Schlegel has claimed, revolutionary. It is a perspective from which the authority of the given is categorically put into question and laid open to denial. Foremost, it entails the denial of authority associated with the primacy of objects, an authority that, if left unchallenged, would restrict reason to an instrumental function exclusively. The same force of denial extends to the authority of aesthetic standards embodied by works of art that either have been or could be elevated to the rank of timeless models, which would consequently have to remain unsurpassed. Finally, the denial of authority applies also to socio-political institutions vouchsafed by norms rooted in the past that would make

tradition the ultimate court of appeal for legitimating societal structures of organization and interaction.

In Schiller's writings, most obviously in his *Aesthetic Letters*, the attempt is made to realize the potential for change inherent in each of these antiauthoritarian stances and to outline a sociopolitical program that would live up to their collective potential's promise. The cry to freedom, which is the most characteristic tone struck throughout his work, is basically an appeal to employ reason in its non-instrumental function, an appeal to each and every human being as an agent free to proclaim the bond of humanity rather than the humanity of bondage to the referential ground of experience and expedience. However, the unifying bond of freedom is not at all conceived in opposition to the experiential sphere.<sup>5</sup>

To the contrary, Schiller is at great pains to point out that his concept of freedom, which is also central to his understanding of any aesthetic experience, is not at all „figural“ as opposed to „material,“ not at all „romantic“ if that term is to imply advocacy of the imagination's autonomy, as is commonly believed.<sup>6</sup> Freedom is a concept that allows for a continuum of intersubjectivity as the necessary referential ground for objective validity, be that with regard to cognition, aesthetic judgement, or moral worth. It is the same principle that is operative in each of these endeavors, but their fundamental functional relationship becomes most clearly apparent for Schiller in the realm of aesthetic experience and enactment. The aesthetic does not mean the figural phantasm, for which it has so frequently been taken; it is the designation for a dynamic structural pattern comprising the interplay between the unifying and dispersive moments that characterize our sense of reality. Schiller does not understand these moments to constitute a dialectical relationship in which one is subsumed or subrepted by the other. It is not a matter of „figurality,“ replacing „materiality,“ or „form“ replacing „content.“ Because it is no matter of replacement or displacement but of complementarity, Schiller insists on an „aesthetic“ state as the socio-political model for a true

<sup>5</sup> Allegories of Reading, p. 208, p. 223 ff; also „Phenomenality and Materiality in Kant“ in *Hermeneutics: Questions and Prospects*. Gary Shapiro and Alan Sica, eds. (Amherst: University of Massachusetts Press, 1984), p. 136 ff. J. Hillis Miller, p. 14, simply refers to Schiller as though de Man's reading has become the normative standard.

<sup>6</sup> de Man, „Phenomenality and Materiality in Kant,“ p. 137.

democracy and, conversely, on the state, if it is to be „the edifice of true political freedom,” as „the most perfect of all works of art“ („Second Letter“).

Although Schiller's reading of Kant may have been criticized by previous as well as contemporary scholars, the Kantian roots of his major theoretical pronouncements were never in doubt. It has also been customary for scholars to assign him the role of mediator through whose efforts Goethe was led to test the paths of critical philosophy, if only for the duration of their friendship, from 1794 until Schiller's death in 1805. This truism, for all its entrenchment in traditional scholarship, is quite without merit. Goethe had read the first and third *Critiques* in the winter of 1790/91, a detail that was easy to overlook since he refers to it only briefly some thirty years later. The reference is brief but quite illuminating since it mentions approvingly the annotations and markings he had made in his personal copies to guide him through this unaccustomed world of abstraction, which, according to his own words, he „succeeded in penetrating ever more deeply“ („Einwirkung der neueren Philosophie,” 1820).

The pencilled entries with which Goethe had marked passages that were of specific interest furnish the unmatched record of a highly charged narrative. It is the story of what Kant had to tell a reader who was to become the author of *Faust*, the author of a tale that plumbs every depth and danger, the pitfalls as well as the heights, encountered by the human spirit bent on declaring its independence. Here, again, freedom is at issue. The poetic resonance Schiller gave it is well known, but Goethe is not readily cited as its equally eager apostle. Yet, he proclaims freedom as well. He does so more subtly perhaps, feeling his way cautiously but with inordinate staying power and determination. The story of what Kant had to tell him along this way bears retelling since it helped outline some of the crucial passages on the path Faust would eventually travel, and with him an immense readership to this very day.

The drama of Faust's history preoccupied Goethe from its Wertherian inception in the early seventies of the eighteenth century until the end of his life in 1832. Initially, Faust is presented as Werther's brother, as an individual who has encountered the limits that mark the sphere allotted the faculties of human endeavor, in this case faculties comprising the extent of human knowledge. Unlike Werther, Faust rattles at the gate of his confinement and does not accept the realm of literature as his temporary abode,

until it, too, would prove unlivable as it had done for Werther.<sup>7</sup> Magic would seem to be the way out, but there matters remain and it is not at all clear how Faust's tragic love affair thereafter, tragic for his young and innocent partner, Gretchen, more so than for him, might be linked to this beginning.

Indications are that, at this stage in the course of the dramatic narrative's composition, a pact with the devil was envisioned in a rather traditional manner. Such pacts were designed to allow their human contractors freedom from restrictions that prevent them from living out their desires. For Goethe's Faust this might at most have resulted in opening avenues of exploration in no way different from those offered his nominal predecessors, except for the potentially exhaustive degree to which the extent of human desire could have been probed. Judging by the Gretchen episode, this potential would have remained just that, a potential. Its apt realization was left to de Sade, who, without benefit of antiquated rituals like an official devil's pact, rendered what must be considered the most consequential treatment of the topic.

The gap in the Faustian drama between erotic adventure and the initial scene of confinement marked by monologic isolation and entombment among tomes of worthless knowledge is eventually filled by an encounter with the devil, but only after Goethe had read Kant. It is an encounter that does not, however, culminate in the expected pact between the prince of darkness and a hapless victim who mistakes the dark for light and isolation of self for freedom. Instead, the reader is confronted with a very human devil in Mephistopheles, someone who presents himself as an utter skeptic capable of no greater temptation than having Faust challenge categorically his categorical stance of denial. The result is a wager, with Faust betting on the efficacy of the human spirit's aspirations, which, he insists, transcend the bounds of what experience has to offer, and his opponent putting his faith in the self-delusive nature of any such contention. How it came to this remarkable confrontation from which the entire drama derives its lasting and ultimate direction is undoubtedly a complex story, but the best part of it has, so far, remained untold. It is composed by the pencilled markings in Goethe's copies of Kant's *Critiques*, and my purpose is to

<sup>7</sup> Géza von Molnár, "Wilhelm Meister's Apprenticeship as an Alternative to Werther's Fate," *Goethe Proceedings*, eds. Clifford Bernd et al. (Columbia, S. C.: Camden House, Inc. 1984), 77-91.

trace out some of the pertinent portions as they are found in the *The Critique of Pure Reason*.

Goethe's entries do not begin until after the „Transcendental Aesthetic.“ They set in with the „Transcendental Logic's“ first part, the „Transcendental Analytic,“ and reach their first crescendo at the end of Book I in the section dealing with issues that form the very fulcrum of Kant's Copernican revolution.

The most substantial entry among the initial dozen or more covers a passage of eighteen lines in the original,<sup>8</sup> a good two thirds of the page, and it is easily discernible why. The project of the entire *Critique* is here succinctly defined historically. Locke and Hume are cited as representative for having suffered shipwreck on the two cliffs that threaten contemporary philosophical enterprise. To their great detriment, both neglected to recognize what Kant is about to demonstrate, which is that the concepts entitling us to pronounce summary judgment on any subject or sequence of events are concepts reason brings to and does not deduce from experience. They are pure concepts, as for example is the concept of causality, and Locke as well as Hume attributed this purity to their being distillates from experience. Thus purified, Locke thought them applicable to speculation independent of their grounding in the experiential realm, and Kant felt that in taking this position the famous man, as he puts it, had opened the doors wide to all manner of „*Schwärmerei*.“ That term might be most fittingly rendered in this context as signifying religious fanaticism or religion with no better foundation than superstition or, quite generally, a combination of ecstatic enthusiasm, visionary excess, and reveries of the imagination with claims to being knowledge of incontrovertible truths. Hume, on the other hand, had been more cautiously observant and did not ask the pure distillates of experience to carry more than they could bear. To the contrary, he fully recognized their limitation, saw that no concepts derived from experience could encompass its every eventuality as claimed, and did not hesitate to draw his conclusions, which necessarily led him to proclaim a position of unambiguous skepticism. Its thrust was directed at our trust in the certainty of concepts that allow us to regard the world in which we live within a framework that lends it a sufficient degree of stability for our orientation. Hume showed

<sup>8</sup> For all relevant passages marked by Goethe consult: Géza von Molnár, *Goethes Kantstudien*, „Schriften der Goethe-Gesellschaft“, vol. 64 (Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger, 1994), 178–199, 261–264, 282–289.

that no concept is capable of performing this task as long as it is thought to originate with experience, and he thought all such concepts must necessarily originate in this manner. Too much, resulting in „Schwärmerei,“ and too little, resulting in a confounding skepticism, those are the cliffs philosophy must avoid if it is not to suffer shipwreck. This is the dilemma, and Kant stands ready to resolve it with his critical approach to philosophy that, at this juncture in the proceedings, is about to enter into a transcendental deduction of the concepts in question, showing them to be categorical and *a priori* to experience rather than *a posteriori* derivatives.

The arguments that follow immediately are not so much concerned with the individual concepts involved as with grounding them in their entirety on a unifying principle capable of establishing without question their priority to any acts of cognition. From this ground they will have to derive their spontaneity that manifests itself in their synthesizing function, which we insist on ascribing to them, although Hume's skepticism would deny us the right to do so. At its very beginning, the *Critique of Pure Reason* was poised to reestablish that right, with Kant stating in the „Introduction“ (39, 27-29; B 19) that the *Critique's* composition owes purpose and direction to the question: „how are synthetic judgments *a priori* possible?“ To put what is at stake into less abstract language, the question is: „by what right do I assume, as I do, that the sun will always rise in the East if my judgment is merely based on observations that fall far short of „always?“

Over the next twenty-odd pages containing paragraphs 15 – 24 of the *Critique's* „Part I,“ entitled „The Doctrine of Elements,“ Goethe's markings reach a remarkable degree of density. It is a sign that he follows very closely, and also quite critically, Kant's central arguments that effectively relocate the synthesizing function required for cognition from the object of knowledge to the act of knowing. The belief in a thing identical with itself, in other words a „thing in itself,“ which could as such enter any individual consciousness had, in the course of the preceding discussion, been revealed as make-believe. The „thing in itself“ had proved to be a fiction requiring for its credibility all the known variants of metaphysical speculation that Kant refers to as „Schwärmerei,“ which ultimately cannot hold up under the skeptic's keen gaze.

The latter's triumph would open the very gates to the nihilistic void whose agent Mephistopheles confesses himself to be. This is actually his traditional role. The untraditional element in Goethe's characterization is the positive function he assigns the „*Spirit of*



*Negation*“ by divine decree in the „Prologue in Heaven.“ It parallels the function Kant assigns in a less dramatic manner to the skeptic, whom he holds in high regard for the unfolding of his own narrative. At this point, Kant proposes to avoid the impasse that confronts him by taking his cue from the skeptic and to eschew reliance on insupportable fiction. If the anchor of self-identity cannot be found outside acts of cognition, it might be more successfully sought out as inherent to them. The key to this strategy is also its resolution, and Kant introduces it straightaway under the designation of „pure or actually originary apperception“ („reine. . . oder auch ursprüngliche Apperception“ 108, 27-29: 132). He employs this terminology in order to identify consciousness of self that accompanies all moments of consciousness that have objective referents. Consciousness of self or, to avoid a formulation misleadingly close to Descartes, consciousness of consciousness does not depend on any given object and constitutes in this respect the sought after *a priori* moment of identity. It is *a priori*, not in the guise of a static object but as the spontaneous contribution cognizing brings to any of its incidental functions, which further identifies pure or transcendental apperception as the horizon of possibility for all cognition. As such, it is the highest principle of the human capability to know, the capability Kant calls the faculty of „understanding“ (*Verstand*), and the categorical concepts comprising its functional range include the concept of causality. Kant goes on to define the function of understanding as a mediating activity empowered to bring the manifold of phenomena presented to consciousness (*Vorstellungen*) under the unity of transcendental apperception. This effectively means that the categories of understanding are, indeed, authorized to render synthetic judgments *a priori* since they introduce the comprehensive unity required for such judgment as grounded in the facticity of transcendental apperception, which spans the entire range of all phenomena that can possibly be presented to consciousness as objects of cognition.

Thus far Goethe was apparently able to follow Kant's lead without having to leave the solid earth of his accustomed naive realism entirely behind. He quite regularly picks out Kant's repeated assurances that the qualifiers of priority and spontaneity assigned to intellectual functions have their applicability only with reference to the given data conveyed through sense perception. Even now, after establishing transcendental apperception as a spontaneously grounded dimension of self-identity, Kant reconfirms for his readers that the realm of phenomena presented to consciousness re-

quires for its constitution the dual referential ground of the manifold given to sensual intuition under the formal conditions of space and time as well as, in his words, „the originary synthetic unity of the apperception“ („[die] ursprünglich-synthetische Einheit der Apperception“ 136).

However, after having made this summary point, Kant earns two question marks from Goethe, when he proceeds to locate the criterion for objectivity in the originary apperception. Since there is no object of cognition outside its horizon, there would also be no objectivity independent of it. These considerations appear to effect a total withdrawal from the accustomed material reality to which Goethe's common sense and scientific investigative stance cling, and he would seem to express his doubts with the appropriately questioning markers affixed to the offending paragraphs (18 and 19). Later on he regains his footing, but in the subsequent passages that deal with the power of the imagination, he singles out its freely productive function without manifesting the slightest need to regain his „realistic“ balance by dwelling with equal intensity on the imagination's other functional context, which is reproductive because its products are phenomena and as such not purely self-representative.

Confirmed in his poetic freedom and reassured existentially, Goethe continues his reading of the *Critique*. The aspects that are of interest to him have no immediate bearing on the *Faust* theme, until he reaches „The Transcendental Dialectic,“ where the antinomies of pure reason are discussed from the perspective of the interests that lead to such futile endeavor. It is rather indicative that the cluster of markings extending over five pages in the original occur after the preceding 140 pages were left without any entries at all. Apparently, the marked passages were of very particular significance to Goethe.

The 140 pages left without specific marks of attention deal with the definition of ideas as concepts of pure reason that have no experiential context to which they refer, except as unifying principles guiding the operations of rational understanding. If the concepts of pure reason are employed as though they were concepts of understanding with applicability to experiential contexts, the antinomial relations of an oppositional impasse arise that ultimately lead once again to the confrontation already made familiar by Kant's having cited Hume and Locke. Pure reason becomes entangled in the self-divisive impasse of antinomial confrontation with itself because questions arise for it that demand answers for which

there is no referential ground of experience. Questions are opened and very much in accordance with pure reason's totalizing function, but answers call for conclusions. Taken by themselves, the questions posed by pure reason allow Kant to open a new avenue of investigation designed to lead out of the impasse of interminable confrontation that had characterized Western philosophical tradition over the centuries of its insistence on answering those questions. Goethe appears receptive to Kant's guidance at this juncture and readily identifies the passages that are most crucial in effecting the promise of resolving a persistent dilemma, which – as the text informs its readers – has its beginning with the Platonic and Epicurean schools of thought (B 499–500).

The antinomies attendant to the cosmological idea constitute a series of four positions easily identifiable as theses and antitheses. Goethe marks the lot, as cited. Essentially, the theses comprise the claims that the world has a beginning, that the self's nature is self-identical and thus indestructible, that there is freedom of action, and that there is an originary being as the source of all being. Corollary antithetical positions may be advanced with equal justification, or rather lack thereof. Either set of positions is dogmatic, with the one identifiable as dogmatism of pure reason and the other as empirical dogmatism.

The questions that lead to such dogmatic hardening are founded on interests, which Kant defines as practical and theoretical, in accordance with the basic assignments comprising the entire range of intellectual functions. Those interests are fundamental since they fuel all human agency. As such, they are not subject to criticism, but recourse to dogmatism in complying with them is. Generally speaking, Kant's juxtaposing of the two spheres of interest drives home the point that, if viewed from the proper critical perspective, they exercise a mutually limiting effect on one another.

Practical interest is best served on the thetical side of the antinomies since action may be validated in terms other than those that classify experience. For a free agent, an agent not pragmatically determined, this terminology would have to be derived entirely *a priori* from pure reason. Free agency is not subject to theoretical judgment. It is subject to practical judgment, which introduces a framework of validation onto experience through enactment, and this validation neither seeks confirmation nor opens itself to denial from knowledge that has its referential ground in experience. Such knowledge is theoretical and its limits are clearly marked by the domain of practical interest. As Kant's arguments are designed

to show, theoretical knowledge is not entitled to deny what it cannot know, and any attempt to do so may only be upheld in the barren confines of dogmatic empiricism. Conversely, any pretensions to knowledge the impetus of practical interest may inspire are legitimately open to the test of empirical inquiry. It is in this context that the antithetical set of claims in the antinomial juxtaposition exercises a most salutary effect since it undermines the bastion of dogmatism traditional metaphysics erected for those who prefer the shelter of closure over the risk of unmitigated exposure.

If we return to the topic of *Faust* with the gains derived from Kant's critical perspective on the problem posed by the antinomies, the relevance of his discourse is easily apparent. In pursuing his theoretical goals toward comprehensive knowledge, Faust had actually attempted to retrace the path that had led to the establishment of the medieval society he could no longer be part of. Once he recognized the dogmatism of pure reason for what it is, there is no returning to its shelter. The final disillusionment occurs when the full philosophical realization sets in that the promise of such ill founded knowledge cannot be kept. The purely intellectually sponsored image of totality lacks an experiential counterpart: it is „ein Schauspiel nur,“ a mere apparition, as he is forced to acknowledge after contemplating the sign of the macrocosm (430 – 455). His next move is to adopt the empiricist posture, only to experience that the bewildering infinity of phenomena refuses human comprehension, as he must admit to the Earth Spirit (460 – 517). After this skeptical rebuke, he sees no alternative but despair, which in his case leads to the brink of suicide.

The interest underlying all of Faust's speculative efforts is basically one aimed at attaining a perspective of totalizing knowledge that would permit him to command a vantage point from which his existence may be endowed with meaning in the order of things. This is essentially, as Kant has argued and Goethe has noted, a practical interest that cannot be satisfied by theoretical means. The task that confronts Goethe, once he takes up his Faustian project again after having read the *Critique*, is the same Kant dealt with in resolving the impasse of the antinomies. Faust will have to undergo a reeducation in which it becomes apparent that the process of living is itself free to introduce the meaning it seeks to derive in vain from the order of things.

Cured of his misguided theoretical ambitions but not of his despondency, Faust must be challenged in a manner that would

rekindle his interest and set him on a path appropriate to it. In short, he must be made to enter the path of practical engagement and to accomplish this feat Goethe has him confront Mephistopheles who is the representative of empirical dogmatism in its purest form. The dogma he proclaims is simple. He claims the interest that had fueled Faust's every ambition can be put to rest with one or the other of the world's trinkets, if only Faust were to enter this world as his active partner in their pursuit. In effect, he declares the ideal dimension that sponsors this interest, the dimension comprising the proper function of pure reason, non-existent.

Faust may be no more enlightened than before concerning the nature of the interest that had inspired him thus far, but he knows enough about it to challenge any assertion of its denial with unshakable conviction. Faust's challenge takes the form of a bet that experience will prove Mephisto wrong. He bets he will not mistake for his life's fulfillment any of the offerings behind which his opponent tries to hide the eternal void that pronounces meaninglessness on all of being; however, should an offer tempt him to proclaim it of eternal worth, the void unmasked, the total deprivation that is hell, shall be fulfillment proper for a life whose goal had freely been defined in terms of no superior significance.

The pact is transformed into a bet, and this has always been thought Goethe's most original invention for redirecting the Faust theme. That is entirely true but the inspiration may well have come from Kant. In the „Doctrine of Methods,“ the last of the *Critique's* two „Parts,“ Kant discusses the concept of the bet and Goethe lavishes his most concentrated attention on the eleven pages that cover the topic. I have commented on the details of this study elsewhere.<sup>9</sup> For the present, it may suffice to say that Kant introduces the bet as a mechanism that is best suited to settle disputes based on belief, which differs from knowledge in that the experiential ground of reference is still, or may be permanently, outstanding. This is exactly the situation Goethe has Faust confront when he offers his bet. The conviction he harbors that human aspirations are wedded to a meaningful contextuality must not be confused with idle make-believe. This he insists on, even though such contextuality will never be the object of knowledge accessible to the operations of rational understanding, as his experiences have taught him.

<sup>9</sup> „Die Wette bietet sich“ *Geschichtlichkeit und Aktualität*, eds. Klaus Detlev Müller et.al. (Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1989) 29-50.

Succinctly put, Faust has nothing more to go on than his bare practical interest. He calls it „the human spirit's high striving“ (1676) and stakes the worth of human existence, its meaningfulness or nullity, on the belief in that striving's intrinsic efficacy. The final goal may continue to be elusive but that is no longer of central concern to the Faust who has forsworn all theoretical enterprise and considers his „mind cured of its passion for knowledge“ (1768). Now, concern focuses on the pure momentum of interest or striving, which constitutes a movement that is suspended between deprivation and fulfillment. As such, it is a movement of negation that carries with it the power, and imparts the ability, to deny worth to the worthless and to recognize deprivation for nothing else but for what it is. In other words, the intrinsic efficacy of Faust's practical interest, which he calls striving, manifests itself in the ability to say no to any and all moments along the path that fall short of his interest's ambition.

A bet, even one between Faust and Mephistopheles, seems a matter uncomplicated enough to make one wonder why, if at all, philosophers of Kant's standing must be troubled in its behalf. If it were merely a bet as any other and, in this instance, a simple literary device to add excitement to the plot, the *Critique* would have to be left out of the discussion entirely. This bet is different, though. True, it is a literary device and it undoubtedly adds excitement to the plot, as all critics have been more than ready to note, but above all it serves to effect a crucial switch in the narrative, without interrupting its continuity. The transition from scholar to agent in worldly affairs, from the theoretical to the practical mode, is made smoothly and with all the critical implications intact that have lifted the telling of this Faust tale into a class by itself. In order to accomplish this, or rather to read the bet this way, Kant offers a most helpful perspective. The reason he introduces the topic at all – a topic hardly standard in philosophical discourse – is easily identified as the very same that also occasions its introduction in *Faust*.

For Kant, betting allows for a theoretically founded assertion that still awaits its legitimation with reference to experience, and the difference must be bridged by practical means. It is this difference that is important since it introduces a practical dimension into the theoretical realm, without which the latter would have a tendency to function in self-sufficient isolation leading, as was shown, to the impasse of the antinomies.

A bet introduces truth on credit, so to speak: an assertion is made independent of an experiential base and it remains open to

skeptical attack until experience resolves the matter. In the meantime, one must act upon that assertion for lack of any firmer ground, a ground of certainty. In thus acting, one stakes as high a commitment on the outcome as the degree of „conviction“ - it is not „knowledge“ without applicability to experience - under which the action is initiated will permit. If the experiential realm cannot possibly corroborate a conviction, and if that conviction pertains to the worth of existence *per se*, then the worth of existence is at stake and the bet can only be formulated negatively, exactly as Faust does by stating that no possible experience will ever serve to disprove his conviction.

The bet serves as a turnstile in Goethe's narrative, precisely as the passages he marked in the *Critique* suggest. Faust enters theoretically bankrupt and emerges committed to a potentially unlimited practical endeavor, guided only by his firm conviction of the merit intrinsic to his practical interest that is to characterize his striving.

If only striving were at issue, Faust's commitment would be to endless strife, and since he knows no better initially, that is exactly what he commits himself to. But striving in and for itself is not at issue, and here the Kantian text can help to widen the perspective that has remained far too narrow for scholars to date. Basically, practical interest is at issue, and Faust will have to learn this in a process of education that leads from erotic encounter to immersion in the aesthetic realm and ultimately to challenge in the socio-political arena where the process ends in a vision. This vision is actually a final act of self-comprehension. The knowledge he had so ardently sought outside was to be found inside all along. Now, blind to the constantly changing constellations of his environment and their attendant demands on him to act, Faust recognizes that he as well as every human being is a free agent. He is free of external determinants not only because he happens to be blind to them but because he and everyone else is quite independent of them and in this independence capable of validating them in terms of common human value. The capability to do so rests with pure reason in its practical employment and the practical instinct Faust relied on as his guide finds satisfaction in the knowledge that the meaning of human existence constitutes a task each individual must realize as a free moral agent. With this understanding the course has been run, and it is conveyed to Faust by the vision of „free“ people on „free“ soil earning their „freedom“ each day by exercising it to maintain and constantly form anew the bonds of

their community. To this vision, Faust may say his long deferred yes. It is a yes to the same conviction he has held from the very inception of the bet, only now he also knows that each and every experience may serve to reflect the efficacy of his practical interest. The difference is that to the negative moment an affirmative one can be added in each instant, an affirmative one that seeks to eternalize the instant as humanly valid. Faust's yes is the final no to Mephisto's denial of Faust's conviction and thus the bet is won on Kant's moral ground translated into imagery that reflects very much the socio-political edifice Schiller had hoped for.

Of course, no such edifice was ever erected, nor has Faust's vision yet gained entry into the narrative historians construe of our culture's recent past. Instead, we see the lush unfolding of „Schwärmerei“ with banners bearing insignias of absolutes waving everywhere, and there is much work for skeptics, who proliferate with equal abandon and dogmatic insistence. These last years, it seemed to me, as though the spectacle of factional strife in our collective study bore some resemblance to the „study“-scenes in *Faust*: there was the challenge that, no matter what our aspirations, we are restricted to the referential ground of linguistic self-referentiality. This challenge has elicited much protest and, possibly, a latter day successor to Faust has already made his or her wager. But then, how would we know, except for a retelling of the story? Or should that rather be: except for an enactment of the drama? After all, is it not possible that Mephistopheles is entirely within his rights when he insists on blood being „a juice of very special kind (1740),“ the only kind, actually, required for the signature empowered to trace out this tale in its retelling? Is it, perhaps, the undisclosed always to be disclosed risk of this wager that, if he is to claim uncontested sovereignty, Mephistopheles must insist on an endorsement in blood but that in doing so he necessarily opens himself to the eventuality of forfeiting the very sovereignty he would wish to claim?





Donatella Di Cesare

## Anmerkungen zu Novalis' Monolog

*Kurze einführende Betrachtungen.* Der Monolog des Novalis kann nicht mit Bestimmtheit datiert werden. Aufschluß gibt jedoch die Verwendung mathematischer Formeln. Da Novalis nicht nur den größten Teil der mathematischen Fragmente, sondern auch die *Arythmetica universalis* selbst im Herbst des Jahres 1798 schrieb, kann man davon ausgehen, daß der *Monolog* (II: 672-673), der für die Zeitschrift *Athenäum* vorgesehen war, derselben Periode zugehört.

In doppelter Hinsicht ist dies kurze Prosastück bedeutsam. Einerseits scheint der *Monolog* Novalis' Sprachreflexion *in nuce* zu enthalten, ja, er kann in seiner gedrängten Kürze als eine Art Manifest der romantischen Sprachphilosophie überhaupt betrachtet werden. Andererseits besteht seine Originalität nicht allein darin, *was*, sondern *wie* es gesagt wird. Vor allem dem *Wie* muß also eine Interpretation des *Monologs* Rechnung tragen.

*Die Magie der Sprache.* Sprechen und Schreiben sind etwas Wahnhafes, Absonderliches, Einzigartiges. Darin besteht der Bedeutungswert der Worte „Narr“ und „narrisch“<sup>1</sup>, mit denen von Anfang an die Eigenart der Sprache, ihr Zauber, ihre Magie angedeutet wird<sup>2</sup>. „Ist Sprache zum Denken unentbehrlich“? fragt sich Novalis in einem Fragment der *Fichte-Studien* (II: 257, § 495). Und in einem anderen Fragment des *Allgemeinen Brouillon* findet sich die Antwort: „Denken ist Sprechen. Sprechen und thun oder machen sind Eine nur modificirte Operation. Gott sprach es werde Licht und es ward“ (III: 297, § 319).

Die Idee einer schöpferischen Kraft der Sprache ist bei Novalis nur im Zusammenhang mit seinem *magischen Idealismus* versteh-

<sup>1</sup> Schon an dieser Stelle ist ein Bezug auf das Sprachspiel zu beobachten. Vgl. Pfefferkorn (1988: 64 f), der dies allerdings in anderem Sinn interpretiert.

<sup>2</sup> So schreibt Novalis in einem Fragment: „Wahnsinn und Bezauberung haben viel Ähnlichkeit. Ein Zauberer ist ein Künstler des Wahnsinns“ (III: 639. § 508).

bar. Novalis bewegt sich in der Tradition von Kant und Fichte. Folgt man letzterem, so geschieht die Überwindung des Kantischen Kritizismus durch die definitive Setzung eines der Welt gegenüber tätigen, aktiven Ich<sup>3</sup>. Novalis übernimmt diese Voraussetzung des Idealismus – jedoch mit anderen Vorzeichen. Ich und Welt werden in ihrer durch die Einbildungskraft hergestellten wechselseitigen Bestimmung stets auf mysteriöse Weise innerhalb einer höheren Ordnung miteinbegriffen. Die Wechselbeziehung von Ich und Nicht-Ich, die im absoluten Ich statthat, ist eine dialektische Übereinstimmung, innerhalb derer keiner der beiden Pole Priorität beanspruchen kann. Diese Dialektik, in der These und Antithese die Synthese erschöpfen<sup>4</sup>, ist angelehnt an das, was Novalis „air de famille“ (II: 540, § 72) des Absoluten nennt – die kosmische Verwandtschaft, die universale Affinität, die *Analogie* als wahrer Schlüssel zu Allem. Dieser Dialektik zufolge wird jede Realität erst durch die Opposition der ihr entgegenstehenden Realität gesetzt; dies geschieht in der immerwährenden Anstrengung der produktiven Einbildungskraft, die die Analogie auf der Suche nach den geheimen Entsprechungen zwischen dem schöpferischen Ich und seiner Schöpfung zurückverfolgt. Die schöpferische Tätigkeit des Ich ist nur scheinbar willkürlich; bei genauerer Betrachtung erweist sie sich als eine Kraft, welche – fern jeglicher Willkür – die ursprüngliche Verbindung zwischen Ich und Welt, die sie untergründig vereinende analogische Verknüpfung ans Licht bringt. Insofern sie dem übergeordneten Gesetz der Analogie folgt, ist die unendliche Freiheit des Ich notwendig<sup>5</sup>.

Die so umrissene schöpferische Tätigkeit trägt verschiedene Namen: Dichten, Potenzieren, Beleben, Romantisieren. Stets handelt es sich um denselben Prozeß, der darin besteht, Isoliertes jener wechselseitigen Dialektik als höchstem Ausdruck und zugleich direkter Folge der Selbstsetzung des Absoluten, zuzuführen und so in Verbindung zu bringen. Die ins Märchenhafte umgewandelte Welt ist eine Welt, die den Bezug zum Absoluten wiedererlangt hat. Dies geschieht durch die *Poesie*, in ihrer transzendentalen Natur verstanden. „Die Poësie ist das ächt absolut Reelle. Dies ist der Kern meiner Phil[osophie]. Je poëtischer, je wahrer“ (II: 647, § 473). Auf magische Art und Weise überwindet die Poesie die Schemata der Empirie, indem sie den Austausch von Ich und Nicht-Ich ins

<sup>3</sup> Dabei beziehe ich mich auf die Untersuchung Morettis (1991).

<sup>4</sup> Vgl. hierzu Haering (1954) und Tilliette (1959).

<sup>5</sup> Hierzu besonders Moretti (1992: 29–76).

Werk setzt. „Der Zauberer ist Poet“ (II: 591, § 286). Sein Zauberstab ist die *Analogie* (vgl. II: 565)<sup>6</sup>. Aber die transzendente Poesie bringt nicht nur den unablässigen Austausch zwischen Ich und Nicht-Ich zum Tragen, sondern sie *teilt* ihn auch *mit*. In diesem Sinn ist Poësie die erhabenste sprachliche Praxis. Ihre schöpferische Kraft ist die schöpferische Kraft der Sprache selbst. „Dichten ist Zeugen“ (II: 534, § 36), weil dem Wort die Macht, zu erschaffen, zukommt, indem es die geheime Korrespondenz zwischen Ich und Welt zum Sprechen bringt. „Jedes Wort ist ein Wort der Beschwörung. Welcher Geist ruft – ein solcher erscheint“ (II: 523, § 6).

Die Magie der Sprache führt zur Poetisierung der Welt. „Alles läßt sich beschreiben – *Verbis*. Alle Thätigkeiten werden von Worten, oder können von Worten begleitet werden – wie alle Vorstellungen vom Ich“ (III: 435, § 860). Daraus geht klar hervor, daß die Sprache hier eben nicht in ihrer bloßen, einfachen Instrumentalität und damit als Mittel zur Bezeichnung einer vorgegebenen Welt verstanden wird. Dieses Verständnis hat Novalis mit den anderen Vertretern der Romantik gemein<sup>7</sup>. Sprechen ist Denken und Thun; ja, es fällt mit dem Ursprungsakt der Selbst- und Weiterzeugung des Ich zusammen. Zum Bewußtsein dringt das Ich ursprünglich mit dem Wort. „Mittheilungskunst, Besinnungskunst oder Sprache, und Darstellungs, Bildungskunst oder Poesie sind noch Eins“ (II: 572, § 214). Auf dem durch den transzendentalen Idealismus eröffneten Weg werden die Spuren der Metakritik Herders in der Ferne sichtbar.

*Die hieroglyphische Kunst.* Dieser ursprüngliche sprachliche Akt beruht jedoch nicht auf freier Willkür. Im Gegenteil: Aufgrund der Zusammengehörigkeit und grundlegenden Gleichsinnigkeit von Ich und Welt – ein Gedanke, der Novalis' Erbe an Hemsterhuis verrät – ist die sprachliche Schöpfung keine absolute Schöpfung. Sie ist vielmehr die Kunst, die analogischen Verbindungen aufzudecken, sie zu verstehen und zu entziffern, als seien sie Hieroglyphen. So verwundet die Aussage nicht, die da sagt: „Die erste Kunst ist Hieroglyphistik“ (II: 571, § 214).

Von der „*air de famille*“, dem auf der *coincidentia oppositorum* beruhenden Grundprinzip der abendländischen und insbesondere deutschen Mystik, leitet sich das ebenfalls mystische Prinzip der

<sup>6</sup> Vgl. Moretti (1991: 118 ff).

<sup>7</sup> Vgl. Fiesel (1973 [1927]: 12–15).

Allsymbolizität ab. Da sich alles gemäß der Analogie des Absoluten darstellt, ist alles *Symbol*. Das Ich kann lediglich dem Gang des *ordo inversus* von der Äußerlichkeit hin zur Innerlichkeit folgen, um die symbolischen Verweise zu entdecken. „Das ich hat eine hieroglyphistische Kraft“ (II: 107, § 6).

In der Entzifferung – und das heißt zugleich: Belebung – der Welt entfaltet sich diese Kraft. „Die Welt hat eine ursprüngliche Fähigkeit durch mich belebt zu werden – Sie ist überhaupt a priori von mir belebt – Eins mit mir. Ich habe eine ursp[rüngliche] Tendenz und Fähigkeit, die Welt zu beleben“ (II: 554, § 125). Die Beziehung Ich-Welt kann also in Begriffen der *Mitteilung* – wenn auch einer verschlüsselten Mitteilung – interpretiert werden. „Alles, was wir erfahren ist eine *Mittheilung*. So ist die Welt in der That eine *Mittheilung* – Offenbarung des Geistes“ (II: 594, § 316). Um jedoch den hermetischen Charakter dieser Offenbarung zu betonen, fügt Novalis hinzu: „Die Welt ist ein *Universaltropus* des Geistes – Ein symbolisches Bild desselben“ (II: 600, § 349).

Die Welt erscheint als verschlüsselte Schrift. Um die ursprüngliche Sprache, das „ächte Sanscrit“ (I: 79) zu verstehen, muß das Ich die Kunst des Entschlüsselns, angeleitet durch die Einbildungskraft beherrschen. Diese hieroglyphische Kunst, die Antwort des Ich auf den Appell der Welt, kann es nur deshalb ausüben, weil es aufgrund seiner analogen Teilhabe an sich schon den Schlüssel zur Weiterkenntnis besitzt. Diesen Schlüssel zu benutzen, um die Hieroglyphen zu entziffern, die bereit sind, sich zu beleben und zu sprechen, bedeutet für das Ich, poetisch, das heißt wahrhaft produktiv zu werden.

An dieser Stelle knüpft Novalis an die mystische *Signaturenlehre* an. Der Einfluß Böhmies wird offensichtlich.

*Kabbala und Sprachmystik.* Für die Romantik – wie schon für Hamann – ist die Kabbala das Paradigma einer nichtinstrumentalen Sprachauffassung. Hamann definiert sich selbst mehrfach als „kabbalistischen Philologen“ (II: 19). In seiner Theorie der Sprachmagie – verstanden als „grammatische Mystik“ – geht es Novalis um eine Reformulierung „eine[r] der Grundideen der Kabbalistik“ (III: 266, § 137).

Die Identifikation mit der Kabbala, mit der mystischen Tradition, geschieht sozusagen negativ. Sie ist Folge einer Entscheidung gegen die im Rationalismus vorherrschende konventionalistische Sprachauffassung. Im Gegensatz zu dieser Auffassung steht das Sprachverständnis der Romantik, die romantische Erfahrung der

Sprachmagie. Magie wegen der Fähigkeit der Sprache, durch ihren Klang alle Dinge des Universums greifbar zu machen; Magie wegen dessen, was Novalis „*Sympathie des Zeichens* mit dem Bezeichneten“ (III: 266, § 137) nennt – womit die Konventionalität der Sprache vollends in Frage gestellt wird; Magie schließlich, weil die Sprache ihrer eigensten Natur nach *Offenbarung* ist. Aus all diesen Faktoren erwächst das Bedürfnis, aus dem dunklen Grund der mystischen Tradition zu schöpfen.

Aber die Kabbala, wie sie in der Romantik zirkuliert, die Kabbala, die Novalis kennt, ist vermittelt über das Werk Böhmies und der deutschen Mystiker. Es ist eine Kabbala aus zweiter Hand. Auch dort, wo Novalis auf das kabbalistische „\*Schemhamphorasch – der Name des Namens“ (II: 592, § 298) anspielt, um die magische Kraft des Wortes zu erklären, beweist er eine nur indirekte Kenntnis. Doch es ist notwendig, innerhalb der verschiedenen Ausdrucksformen, die die Sprachmystik annimmt, den theoretischen Kern zu identifizieren, dessen Eigenart im Lauf der Überlieferung unangetastet bleibt.

In Seinem Aufsatz „Der Name Gottes und die Sprachtheorie der Kabbala“ stellt Gershom Scholem die Frage nach der „geheimen“ Dimension der Sprache, über die alle Mystiker von jeher einig sind<sup>8</sup>. Scholem unterscheidet in seiner Antwort zwei fundamentale Punkte. Der erste besteht in einer entschiedenen Ablehnung der konventionalistischen These, derzufolge der Name keinerlei Bezug zu der bezeichneten Sache hat, sondern als bloßes Etikett fungiert<sup>9</sup>. Der zweite und vielleicht noch entscheidendere Punkt hängt mit der Erfahrung zusammen, daß sich Sprache nicht in Mitteilung aufgeht, sondern immer ein „Mehr“ übrigläßt, ein „Mehr“, das ihre offenbarende Kraft und ihre Magie erkennen läßt, die den Dingen Realität zu geben vermag<sup>10</sup>.

Eine grundlegende Etappe in der Geschichte dessen, was man „zweite Kabbala“<sup>11</sup> nennen könnte, markiert das Werk Jakob Böhmies<sup>12</sup>. Böhme wiederum ist in diesem Zusammenhang der eigentliche Bezugspunkt Novalis'. Böhmies Lehre von der „*signatura rerum*“, von einer natürlichen, *nicht willkürlichen*, weil auf die Sprache der Dinge antwortenden Sprache, in der sich das Wort Gottes

<sup>8</sup> Scholem (1973: 8).

<sup>9</sup> Vgl. Scholem (1973: 13).

<sup>10</sup> Vgl. Scholem (1973: 7 f, 17 f).

<sup>11</sup> Menninghaus (1980: 199).

<sup>12</sup> Zur Sprachtheorie Böhmies vgl. Kayser (1930).

manifestiert<sup>13</sup>, und zugleich die Annahme einer dynamischer Kraft der Sprache, die noch im einzelnen Buchstaben wirksam ist – eine Kraft, die das „*mysterium magnum*“ darstellt –: diese Faktoren haben tiefen Einfluß auf die Sprachreflexion Novalis' wie überhaupt die eines großen Teils der Romantik.

Einer Anregung Walter Benjamins folgend könnte man die Romantik als Vollendung eines schon früher begonnen Prozesses der „Säkularisierung der mystischen Tradition“ (III: 559) betrachten. Hier vereint sich die Kabbala mit dem Transzendentalismus, zu dessen sprachtheoretischer Überwindung sie beiträgt.

*Die Sprache als enérgeia.* Als Erbe der Kabbala und der Sprachmystik nimmt die Romantik Abstand von einer instrumentellen Sprachauffassung, um die Sprache in ihrer dynamischen, offenbaren und produktiven Kraft zu erfassen. Was den Mystikern eine der Sprache inhärente Magie ist, kehrt bei den Romantikern als transzendente Magie wieder. Von philosophischem Interesse wird die Sprache nicht als Produkt, sondern als Produktion. Nicht die Semantik der einzelnen Worte spielt hier eine Rolle, sondern das, was durch sie und trotz ihrer verwirklicht wird: nicht das *Gesprochene*, sondern das *Sprechen* ist das eigentliche Geheimnis der Sprache. Noch bevor Humboldt zu seiner berühmten Definition der Sprache als *enérgeia* gelangt<sup>14</sup>, rüstet sich die Romantik schon für diese große Neuerung. „Das Princip der Sprache [. . .] ist die Energie“, bemerkt Friedrich Schlegel (XIII: 227).

Aber die Auffassung der Sprache als *enérgeia*, als Tätigkeit, geht unmittelbar auf das Sprechen zurück, denn allein im Sprechen realisiert sie sich als *enérgeia*. Genau genommen ist es, eher denn eine Auffassung der Sprache, eine des Sprechens. Und als solche übernimmt sie Novalis in seinem *Monolog*.

*Der „ludische“ Charakter der Sprache.* Das Sprechen gewinnt im Gespräch Gestalt. „Das rechte Gespräch“, schreibt Novalis, „ist ein bloßes Wortspiel“. Der Ton dieser Behauptung ist nicht abwertend. Ironisch wird der Akzent auf den Begriff „Spiel“ gelegt, der

<sup>13</sup> Vgl. Böhme, *De signatura rerum* (IV: 269–462). Das ursprüngliche Wort Gottes lebt in den Dingen fort. „Denn wir können in Wahrheit sagen, daß das Verbum Fiat noch heute im Schaffen sei; ob es nicht Sterne und Erde schaffet, so wirkt es doch noch in derselben Eigenschaft, formet und coaguliret“. Böhme, *Mysterium magnum* (V: 57).

<sup>14</sup> Vgl. Humboldt (1907 [1836]: 46).

auch im folgenden im Zusammenhang mit der Sprache verwendet wird, um ihren ludischen Charakter zu enthüllen.

Ein Spiel ist auf Regeln gegründet. Sie sorgen dafür, daß alles eine von der gewöhnlichen abweichende Bedeutung erhält. Die Regeln umgrenzen ein Spielfeld, einen Rahmen, innerhalb dessen sich eine neue Realität abzeichnet. In dieser Hinsicht ist jedes Spiel Magie: eine Verwandlung des Realen innerhalb der Grenzen des Spiels<sup>15</sup>. Der ludische Prozeß scheint durch die vorgenommenen Regeln, durch die für die Realisierung des Spiels gewählten Elemente, die ihre Bedeutung dem Code verdanken, und schließlich durch die Tätigkeit des Spielens selbst bestimmt zu sein. Die Tätigkeit verwirklicht die möglichen Offenbarungen des Realen im Bereich des Spiels, ohne sie jedoch zu erschöpfen: keine Spielrunde bringt das Spiel definitiv zu Ende.

*Die Sprache ist wie ein Spiel.* Auch hier gibt es Regeln, die das Spiel bestimmen und zum Ausdruck bringen, was im „Spiel“ ist. Der ludische Charakter der Sprache bestätigt ihre grundlegende *Selbstständigkeit* und *Ursprünglichkeit*. In der Sprache und durch die Sprache allein kann sich das Reale in der Geschichte ihrer „Spiele“ offenbaren. Alles, was erscheint, ist einzig in dem Code verständlich, innerhalb dessen es erscheint.

*Sprachspiel und mathematisches Spiel.* Deutlicher noch wird der Vergleich zwischen Sprache und Spiel im Zusammenhang mit jenem zwischen sprachlichem und mathematischem Spiel. Das bedeutet nicht etwa den Versuch einer Formalisierung der Sprache. Die häufigen Vergleiche zwischen Wörtern und Zahlen, in denen pythagoräische und neuplatonische Motive anklingen, dienen Novalis eher dazu, ihrer beider Magie aufzuzeigen<sup>16</sup>. „Je größer der Magus, desto willkürlicher sein Verfahren“ (II: 546, § 107). Daher der Vergleich mit der Mathematik als Quintessenz der Magie. „Ächte Mathematik ist das eigentliche Element des Magiers“ (III: 593, § 241). Die Mathematik stellt sich deshalb in diesem Zusammenhang als die freieste, die willkürlichste Schöpferkraft dar. Und eben dies scheint auch für die Sprache zu gelten. „Die ganze Sprache ist ein *Postulat*. Sie ist positiven, freyen Ursprungs“ (II: 558, § 141).

<sup>15</sup> Vgl. Grassi (1987: 63 ff)

<sup>16</sup> „MATH[EMATIK] UND GRAM[MATIK]. Über die Logarithmen – die *eigentliche Sprache* ist ein Logarithmen System. Sollten Töne nicht gewissermaßen Logarithmisch fortschreiten“? (III: 386, § 643).



Aber die Freiheit der Mathematik – wie auch die der Sprache – ist nur scheinbar willkürlich. So schreibt Novalis in einem kurzen Fragment: „Romantisieren [ist] ähnlich dem Algebraisieren“ (III: 242, § 10). Damit zeigt sich, daß die Mathematik mit der inneren poetischen Tätigkeit verwandt ist. Als solche ist sie frei und autonom, aber nicht willkürlich. Tatsächlich kann sie an jene analogen Verweise anknüpfen, die die kosmische Ordnung bilden. Dies bewahrt sie vor der Willkürlichkeit<sup>17</sup>. Algebraisieren bedeutet also, die grundlegende analogische Verbindung zwischen Ich und Welt ans Licht zu bringen. „Die Algebra ist die *Poësie*“ (II: 309, § 382). In dieser Hinsicht stellt sie keine willkürliche Hervorbringung von der Natur auferlegten Regeln dar; sie erweist sich vielmehr als innere Kenntnis des Wesens der Natur, das dem Wesen des Menschen entspricht. Die Willkürlichkeit der mathematischen und der sprachlichen Zeichen – Resultat der fundamentalen Freiheit und Autonomie, die sie charakterisiert – verkehrt sich in Natürlichkeit. „Jede willkürliche (künstliche) Bestimmung muß eine nothwendige – Natürl[iche] – werden können und *umgek[ehrt]*“ (III: 364, § 568). Dies geschieht dank des durch die mathematischen und sprachlichen Zeichen verwirklichten *Austausches*. „Die sog[enannten] willkürlichen Zeichen dürften am Ende nicht so will[kührlich] seyn, als sie scheinen – sondern dennoch in einem gewissen Realnexus mit dem Bezeichneten stehn“ (III: 305, § 362).

Die Natürlichkeit der mathematischen so wie der sprachlichen Zeichen verhindert ihre Freiheit und Autonomie nicht. Sie vereinigt sich sogar mit diesen beiden. Um die Vereinigung zu zeigen, bedient sich Novalis des Vergleichs zwischen sprachlichem und mathematischem Spiel. „Wenn man den Leuten nur begreiflich machen könnte, daß es mit der Sprache wie mit den mathematischen Formeln sei – Sie machen eine Welt für sich aus – Sie spielen nur mit sich selbst, drücken nichts als ihre wunderbare Natur aus, und eben darum sind sie so ausdrucksvoll – eben darum spiegelt sich in ihnen das seltsame Verhältnißspiel der Dinge“ (II: 672).

Das mathematische Spiel beruht wie das sprachliche auf Regeln, die ihre Begründung nur innerhalb dieses Code finden. In diesem

<sup>17</sup> „Alles aus *Nichts* erschaffene *Reale*, wie z. B. die Zahlen und die abstracten Ausdrücke – hat eine wunderbare Verwandschaft mit Dingen einer anderen Welt – mit unendlichen Reihen sonderbarer Combinationen und Verhältnissen – gleichsam mit einer mathem[atischen] und abstracten Welt an sich – mit einer *poëtischen mathem[atischen]* und abstracten Welt“ (III: 440–441, § 898).

Sinn bilden die mathematischen Formeln eine Welt für sich. Daher ihre Autonomie – eine Autonomie, die in ihrer grundlegenden Schöpferkraft nie willkürlich wird, denn das seltsame Verhältnisspiel der Dinge kann sich in den Formeln spiegeln. In der Mathematik entwickelt sich eine Magie, eine Verwandlung des Realen in den Grenzen des Spiels. Die Dinge werden ausschließlich unter dem quantitativen Aspekt verwandelt: sie werden Zahlen. In den mathematischen Formeln erscheint das Reale abstrakt, einer radikalen Metamorphose auf der alleinigen Grundlage der Spielregeln unterzogen. Daher ist die Verwandlung *frei*, denn sie vollzieht sich nicht nach den Dingen, sondern vielmehr nach den Regeln.

Dasselbe läßt sich für das Sprachspiel feststellen. Auch hier haben die Regeln in der Sprache selbst ihren Ursprung, und finden ihre Berechtigung im Sprachcode.

Ähnlich dem von Wittgenstein entworfenen erfüllt hier das „Sprachspiel“ den Auftrag, jene Auffassung in Zweifel zu ziehen, nach der die Sprache – als einheitliches, strenges und unveränderliches Modell verstanden – eine bloße Gesamtheit von Etiketten ausmacht, deren Funktion auf das „Stehen für“ die bezeichneten Dinge reduziert ist.

*Das prophetische Wesen der Sprache.* Den ersten Teil des *Monologs* kann man also mit einem Satz von Wittgenstein zusammenfassen: „Was es, scheinbar, geben *muß*, gehört zur Sprache“<sup>18</sup>.

Die Sprache existiert nicht etwa durch die Dinge, sondern umgekehrt: Es sind die Dinge, die durch die Sprache existieren. Dennoch geht man gemeinhin von der Autonomie der Dinge aus. Darüber braucht man sich jedoch nicht zu wundern. „Der lächerliche Irrthum ist nur zu bewundern, daß die Leute meinen – sie sprächen um der Dinge willen“ (II: 672). Mit Ironie begegnet Novalis in seinen Formulierungen der Schwierigkeit, über die Sprache nachzudenken. Der einfachste, ausgetretenste Weg ist die Überzeugung, man befinde sich außerhalb der Sprache und könne sie wie irgendein Instrument benutzen, um die Dinge zu bezeichnen. Eigentlich erscheinen die Dinge immer im Sprachspiel, ja sie können nur dort erscheinen, und die Sprache zeigt ihnen gegenüber einen konstitutiven Wert.

Daher rührt ihr prophetisches Wesen – wenn auch nicht im üblichen Sinn des Wortes verstanden, so als könne die Sprache

<sup>18</sup> Wittgenstein (1977 [1953]: 47, § 50).

eine verborgene Zukunft vorhersagen. Die Sprache ist prophetisch, weil sie eine Welt entwirft, d. h. einen Bereich absteckt, innerhalb dessen das, was geschieht, sich enthüllen kann<sup>19</sup>. „Wer ein feines Gefühl ihrer Applicatur, ihres Takts, ihres musikalischen Geistes hat, wer in sich das zarte Wirken ihrer innern Natur vernimmt, und danach seine Zunge oder seine Hand bewegt, der wird ein Prophet sein“ (II: 672).

Mit der These der Autonomie und des konstitutiven Werts der Sprache kündigt sich hier eine noch radikalere These an: „Gerade das Eigenthümliche der Sprache, daß sie sich blos um sich selbst bekümmert, weiß keiner“ (II: 672).

*Die Dialogizität der Sprache.* Einer der für die Philosophie der Romantik charakteristischen Züge ist die Dialogizität. Durch die Bestrebung des Menschen, mit der Welt und mit den anderen Menschen zu kommunizieren, wird alles zum Gespräch. So ist auch für Novalis das Sprechen wie das Denken im Grunde ein „Gespräch“; und das Bewußtsein ist – nach dem platonischen Seelenbild – ein „Gespräch mit sich selbst“. Das Gespräch ist somit die natürliche Form der Sprache.

*Warum ein Monolog über die Sprache?* Ein Monolog über die Sprache scheint ihrer anerkannten Dialogizität zu widersprechen. Doch die Monologizität der Sprache, auf die schon – nach Heideggers Beobachtung<sup>20</sup> – der Titel anspielt, schließt die Gemeinschaft der Sprechenden nicht aus, sondern impliziert sie geradezu.

Die Sprache bekümmert sich bloß um sich selbst. Ihre Monologizität sollte nicht mißverstanden werden: Es handelt sich nicht um einen „egoistischen Solipsismus“ oder eine „alles vergessende Selbstbespiegelung“<sup>21</sup>. Heidegger zufolge besagt Monologizität zweierlei. Erstens spricht eigentlich nur die Sprache selbst; unser Sprechen ist nichts als ein Antworten auf die Sprache. Zweitens spricht die Sprache allein. Obwohl jedes Gespräch von der Sprache gestiftet ist, hat die Sprache keine Gesprächspartner. In sich dialogisch, leidet die Sprache an einer monologischen Einsamkeit. Diese Einsamkeit bedeutet – wie gesagt – keine Bestätigung des Solipsismus. Durch die ursprüngliche Monologizität der Sprache werden alle Gespräche eröffnet und ermöglicht. Die Ein-

<sup>19</sup> Vgl. Grassi (1987: 67).

<sup>20</sup> Vgl. Heidegger (1959: 241).

<sup>21</sup> Heidegger (1959: 262).

samkeit der Sprache ist die „Sage“, die die Welt bewegt, indem es ihre Wege artikuliert und ihr Werden möglich macht.

*Novalis und Heidegger.* Zu Beginn seines Vortrages „Der Weg zur Sprache“, enthalten in dem Werk *Unterwegs zur Sprache*, beruft sich Heidegger auf Novalis' Text zur Monologizität der Sprache<sup>22</sup>. Das „wunderbare und fruchtbare Geheimnis“ (II: 672) der Sprache, wie Novalis es nennt, zieht Heideggers Interesse auf sich. „Die Sprache bekümmert sich bloß um sich selbst“. Heidegger macht sich Novalis' rätselhafte Worte zueigen; sie werden zum zentralen Thema seines Aufsatzes.

Innerhalb seiner Interpretation verweisen diese Worte unmittelbar auf die *Unmöglichkeit, über die Sprache zu sprechen*, als sei sie ein bloßer „Gegenstand“. „Fassen wir, was jetzt zu sagen versucht sei, als eine Folge von Aussagen über die Sprache, dann bleibt es bei einer Kette unbewiesener, wissenschaftlich unbeweisbarer Behauptungen“<sup>23</sup>. Von diesem Kreuzweg zweigt der Pfad ab, der zur Sprache führt. Heidegger teilt in seinem Text nicht nur Novalis' Annahme; sein Rückgriff scheint, mehr noch, das Vorspiel zu einer weitergehenden Einsicht, als hätte Novalis mit der Monologizität der Sprache auch das Problem des Sprechens über die Sprache miterfaßt.

Doch am Ende des Textes wird Novalis' Intuition entscheidend verkürzt. Heidegger bemerkt, daß „Novalis die Sprache im Gesichtsfeld des absoluten Idealismus an der Subjektivität dialektisch vorstellt“<sup>24</sup>. Heidegger zufolge sei daher der von Novalis entworfene Monolog nicht ins Profil der Sage eingeschrieben. Hier sei also der Abstand zu ermitteln, der Novalis von Heidegger trennt.

An dieser Stelle wäre viel zum Thema Subjektivität und zu den nicht zu vernachlässigenden Unterschieden zu sagen, die zwischen Idealismus und Romantik bestehen. Angemessener, als diesem Weg zu folgen, ist es vielleicht, zum Thema der Monologizität zurückzukehren, um zu zeigen, daß der Abstand sehr viel geringer ist, als ihn Heidegger bemißt.

Darin, daß sie sich bloß um sich selbst bekümmert, besteht das Eigentümliche der Sprache. Heidegger interpretiert dies so: „Novalis versteht das Eigentümliche in der Bedeutung des Besonde-

<sup>22</sup> Vgl. Heidegger (1959: 241).

<sup>23</sup> Heidegger (1959: 241).

<sup>24</sup> Heidegger (1959: 265).

ren, das die Sprache auszeichnet. Durch die Erfahrung des Sprachwesens als der Sage, deren Zeigen im Ereignis beruht, gelangt das Eigentümliche in die Nähe des *Eigens* und des *Ereignens*. Das Eigentümliche empfängt von da seine urkundliche Bestimmung<sup>25</sup>.

Aber – und das ist das Problem, das die Monologizität aufwirft – es ist nicht möglich, den eigentümlichen oder eigenen Charakter der Sprache zu erkennen, der sich auf der Basis des *Ereignisses* bestimmt, wenn Erkennen bedeutet, etwas in der Totalität seines Seins mit dem Blick zu umgreifen. Wir können die Sprache nicht mit dem Blick umgreifen, da wir uns nicht außerhalb ihrer befinden, weil „wir [. . .] selbst in die Sage gehören“<sup>26</sup>. Der eigentümliche Charakter der Sprache – ihr monologischer Charakter – besteht eben gerade darin, daß sie ins Profil der Sage eingeschrieben ist.

Die Sage öffnet dem menschlichen Sprechen den Weg. In diesem Sinn verlangt sie das Verlauten im Wort des Menschen. Das menschliche Wort ist ein im Anhören der Sage nachsagendes Sagen, denn der Mensch gehört der Sage immer schon an. Der Anspruch der Sage und das Nachsagen des menschlichen Wortes gründen in der monologischen Einsamkeit der Sprache.

„Die Sage läßt sich in keine Aussage einfangen“<sup>27</sup>. Ihr eigentümliches Wesen entzieht sich jeglichem Versuch, es zu erfassen. Es ist nämlich nicht möglich, einen Blickwinkel außerhalb der Sprache einzunehmen, von dem aus es gegeben wäre, sie zu umschreiben. Wir sind immer schon innerhalb der Sprache. So bleibt einzig, die Sprache zu Wort zu bringen, indem man die Sage nachsagt. Dies „verlangt von uns, die ereignende Bewegung im Sprachwesen zu erschweigen, ohne vom Schweigen zu reden“<sup>28</sup>.

*Sagen und Nachsagen.* Das Geheimnis der Sprache kommt im Sprechen ans Licht. Aber dies geschieht – so schreibt Novalis – nur „wenn einer blos spricht, um zu sprechen“ (II: 672). Dann nämlich spricht er „die herrlichsten, originellsten Wahrheiten“ aus. Die einfache Bewegung des Sprechens, seine Realisierung, gestattet es, Wahrheiten Laut zu geben.

Hier konturiert sich eine problematische Beziehung zwischen Sprache und Sprechendem. Dabei handelt es sich um eine in der

<sup>25</sup> Heidegger (1959: 265).

<sup>26</sup> Heidegger (1959: 265).

<sup>27</sup> Heidegger (1959: 266).

<sup>28</sup> Heidegger (1959: 266).

Sprachphilosophie verbreitete, umstrittene Dichotomie. Es genügt, sich an den Stellenwert zu erinnern, den sie bei Humboldt einnimmt. Im *Monolog* zeichnen sich zwei gegenläufige, unvereinbare Wege ab, die keiner Dialektik Raum geben.

Sprache und Sprechender können aufeinandertreffen wie feindselige Gegner. Dies tritt ein, wenn der Sprechende von dem Willen getrieben ist, „von etwas Bestimmten (zu) sprechen“ (II: 672). In ihrer grundlegenden Autarkie, welche keine anderen Mächte und keine Ziele zuläßt, die nicht innerhalb ihrer selbst liegen, rächt sich die Sprache und wird – personifiziert ausgedrückt – „eigensinnig“. Der Eigensinn äußert sich darin, daß sie den Sprecher „das lächerlichste und verkehrteste Zeug sagen“ (II: 672) läßt. Dies ist die Rache der Sprache gegenüber dem, der sich ihr widersetzt; der sich ihr gegenüber wie ein Außenstehender verhält; der in dieser Position der Fremdheit von dem *eigenen Willen, die Dinge zu sagen*, ausgeht; der sich der Sprache wie eines Instruments bedient. Aus dieser Fremdheit, ja letztlich Feindschaft „entsteht der Haß, den so manche ernsthafte Leute gegen die Sprache haben“ (II: 672). Diese ernsthafte Leute „merken ihren Muthwillen, merken aber nicht, daß das verächtliche Schwatzen die unendlich ernsthafte Seite der Sprache ist“ (II: 672).

Feinfühlig mit der Sprache umzugehen – ohne Feindseligkeit, ohne Ablehnung und Fremdheit – bedeutet nun, den zweiten Weg zu beschreiten, und damit zugleich den Weg ins innerste Zentrum des *Monologs*. Es ist der Weg dessen, der – ihre Ursprünglichkeit anerkennend – von der Sprache statt von den Dingen ausgeht. Auf diesem Weg verkehrt sich das „Wollen“ in ein „Müssen“: die Nötigung, sich dem „Sprachtrieb“, dem Impuls, dem Begehren der Sprache unterzuordnen. Hier fragt der Sprecher nach der Inspiration der Sprache<sup>29</sup>, nach ihrem Wirken in seinem eigenen Innern. Die Fremdheit verschwindet; es tritt eine neue Beziehung ein, in der der Sprechende das Geheimnis der Sprache in seinem Sprechen ans Licht kommen läßt und so zum Medium des Sprachwirkens wird. Eine Bindung wird zugelassen, ein „entbindendes Band“, wie Heidegger sagt<sup>30</sup> – welche die Bewegung der Sage zum Wort hin ermöglicht. Dem Hören der Sprache in der Sprache über-

<sup>29</sup> Zur Verbindung von Inspiration, Poesie und Sprachursprung vgl. Novalis' kurze Jugendschrift *Von der Begeisterung* (II: 22–23), die er wahrscheinlich unter dem Einfluß Herders schrieb. Vgl. R. Samuel, *Einleitung*, in: Novalis, *Schriften*, Bd. II (1981: 5 ff). Siehe auch Pfefferkorn (1988: 61 ff; 77–81).

<sup>30</sup> Vgl. Heidegger (1959: 262).

antwortet, läßt der Sprechende die Sage, sie nachsagend, zu Wort kommen.

*Die Stile des Monologs.* So kurz er ist, fehlt dem *Monolog* eine stilistische Einheitlichkeit, ja er zeigt unterschiedliche Stile<sup>31</sup>. Die verschiedenen Stile vereint ein und dieselbe Ansicht: das Wesen der Sprache zu erfassen.

Im ersten Teil ist von der Sprache die Rede, ihrem besonderen Charakter und der Gefahr, ihn zu verfehlen. Doch da spricht kein Ich. Obwohl verschiedene Behauptungen aufeinanderfolgen, ist der Stil unpersönlich und anonym. In Form einer offenen rhetorischen Ironie richten sich die Behauptungen ausdrücklich gegen den am meisten konventionellen Sprachbegriff. An sich verfechten sie nichts im Positiven. Indem sie der Konvention entgegentreten, beschränken sie sich vielmehr darauf, unterschwellig auf ein „wunderbares und fruchtbares“ (II: 672) Geheimnis der Sprache zu verweisen, ein Geheimnis, dessen Existenz den meisten unbekannt, dem aber, der spricht, bekannt zu sein scheint. Dieser kann offenbar zwischen dem Wahren und dem Falschen unterscheiden. Urteile wie „lächerlicher Irrthum“, mit denen die allgemeine Meinung über die Sprache verdammt wird, sind klar und unzweideutig. Der, der spricht, tritt jedoch allein in diesen Urteilen auf, während seine eigenen Überzeugungen im Hintergrund bleiben. Die allgemeine Meinung auf der einen, das Geheimnis der Sprache auf der anderen Seite bilden die beiden Pole der Argumentation. Dahinter verbirgt sich die *Subjektivität* dessen, der spricht. Der anonyme, unpersönliche Stil bewahrt ihn – als *Sprechenden* – vor dem, was über das *Sprechen* gesagt wird oder, besser, was über das Sprechen im Negativen durchsickert. Wie seine Kenntnis jenes Geheimnis in Verbindung mit dem Wunsch zu sprechen zum Ausdruck kommen kann, ist eine Frage, die sich noch nicht stellt.

Das Wesen der Sprache, ihre Eigentümlichkeit, wird im ersten Teil von allen Seiten her eingegrenzt, von allen Seiten beleuchtet – wenn auch nur, wie angedeutet, im Widerschein. Nichtsdestoweniger entzieht sie sich jeder Definition. Dies wiederholt sich auch im zweiten Teil. Der, der spricht, bleibt im Schatten, aus dem er allerdings immer wieder in Form von Wunschsätzen hervortritt. Nicht einmal das, was sich im Umfeld der Sprache erahnen läßt,

<sup>31</sup> Zu einer punktuellen Analyse der Stile des *Monologs* vgl. Strohschneider (1960: 249–273).

ist neu – wie der Gedanke, daß ihr eigentümlicher Charakter darin besteht, sich nur um sich selbst zu kümmern. Das Neue ist eher die Art, in der es gesagt wird. Vom Wesen der Sprache zu sprechen, dieses Wagnis wird – wenn auch hinter dem Schutzschild unpersönlicher Formen – allein *vermittels der Analogie* eingegangen. So wird das Wesen der Sprache mit dem Wesen der mathematischen Formeln verglichen; nur auf diesem Weg scheint es möglich zu sein, über die Sprache zu sprechen. „So ist es auch mit der Sprache“ (II: 672). Mit diesem Satz schließt der zweite Teil, in dem zwar das Wesen der Sprache deutlicher hervortreten scheint, jedoch nur im vorsichtigen Vergleich, der das *ist* und das *ist nicht* zugleich ausspricht – Identität und Differenz von Sprache und Mathematik.

Der dritte Teil ist durch eine neue Art und Weise des Sprechens über die Sprache gekennzeichnet. In diesem Teil stellt sich der Sprechende *als Sprechender* in Frage. Ein weiterer Vergleich, verdeckter noch als der erste, der zwischen Sprache und Musik, führt die Figur des „Propheten“ ein, der „Ohr und Sinn“ für die Sprache hat und foglich „Zunge und Hand bewegt“ (II: 672), sich also im eigenen Sprechen zum Medium der Sprache macht. Der Prophet ist derjenige, welcher „in sich das zarte Wirken ihrer innern Natur vernimmt“ (II: 672).

Doch auch hier ist nicht ausgeschlossen, daß derjenige, der all dies weiß – der also den zweiten Weg beschreitet – nicht ausreichend „Ohr und Sinn“ für die Sprache hat. Jener „wird [. . .] Wahrheiten wie *diese* schreiben“ (II: 672). Hier läßt sich die *Peripetie* des Textes ausmachen. Die Wahrheiten sind die im *Monolog* ausgedrückten. Dies ist der Vorstoß zum Problem, dem im ersten und zweiten Teil ausgewichen wurde: Der Sprechende stellt sich diesmal selbst in Frage als einen, der ausdrücklich in den Sinn dessen, was er sagt, verwickelt ist. Er gesteht, daß das eigene Sprechen zweifelhaft und problematisch ist. Hier beginnt eine Art Selbstüberwindung des Sprechers. Diese aber geht noch in anonymer und unpersönlicher Form vor sich – akzentuiert durch den Verweis auf Cassandra: Wer *diese* Wahrheiten schreibt, wird wie Cassandra verlacht werden. So sehr er auch das Geheimnis der Sprache erkennt, so wirkungslos wird seine Wahrheit bleiben. Da er sich nicht zum Medium machen kann, verläßt ihn die Sprache.

Allein im letzten Schritt eröffnet die persönliche Ich-Form einen neuen Stil und gibt der Frage des Sprechenden Realität und Präsenz. „Wenn ich damit das Wesen und Amt der Poesie auf das deutlichste angegeben zu haben glaube, so weiß ich doch, daß es



kein Mensch verstehn kann, und ich was ganz albern gesagt habe, weil ich es habe sagen wollen, und so keine Poesie zu stande kommt“ (II: 672). Der Hinweis auf die Poesie verwundert in diesem Zusammenhang nicht; sich zum Medium der Sprache zu machen, Prophezeien und Dichten sind eins. Dichter aus eigenem Wille, anerkennt der Sprechende kühl die Unmöglichkeit eigenen Sprechens, überwindet mit sich selbst – als Sprechendem – zugleich das, was er gesagt hat, und führt es dem härtesten Urteil zu: dem Geständnis, er habe von etwas Bestimmtem sprechen *wollen*. Die Überwindung gelingt in Form einer Negation, einer Negation des Gesprochenen im Sprechen. Durch die Negation dringt die Wahrheit des Gesprochenen ins Sprechen ein und erhält – allein dadurch – Wirklichkeit. Es ist also die Negation, die die Möglichkeit der ausgesprochenen Wahrheit in Wirklichkeit überführt; dies geschieht im Setzen des Negierten. Doch diese Setzung kann nie Bejahung werden. Nur im Akt des Negierens kann sich der Sinn des Gesagten erfüllen, verwirklichen.

Im letzten Schritt gibt die Negation der *Frage* Raum. „Wie, wenn ich aber reden müßte? und dieser Sprachtrieb zu sprechen das Kennzeichen der Eingebung der Sprache, der Wirksamkeit der Sprache in mir wäre? und mein Wille nur auch alles wollte, was ich müßte, so könnte dies ja am Ende ohne mein Wissen und Glauben Poesie sein und ein Geheimniß der Sprache verständlich machen? und so wär' ich ein berufener Schriftsteller, denn ein Schriftsteller ist wohl nur ein Sprachbegeisterter?“ (II: 672–673).

Die Schlußfragen sind nicht an eine andere Person gerichtet: es sind Fragen eines *Monologs*. Es sind aber auch keine Fragen des Sprechenden an sich selbst. Der Sprechende weiß, daß sich ihm so, wie ihm jede Möglichkeit der Bejahung entzogen ist, jede Möglichkeit der Antwort überhaupt entzieht. Doch dieses Bewußtsein macht aus den Fragen keine bloß scheinbaren, rhetorischen Fragen. Sie erinnern vielmehr an die sokratischen Fragen, wo ich mich, ohne irgendetwas zu wissen, dem Gegenstand gegenüber rein rezeptiv verhalte.

Fragend setzt sich der Sprechende einem möglichen sprachlichen Ereignis aus. Aufgrund eines solchen sprachlichen Ereignisses verwirklicht sich die Wahrheit seines Sagens, seines durch Berufung Nachsagens der Sage. Das Geheimnis der Sprache verstehbar machen: dies kann nur geschehen, weil der Sprechende sich selbst und sein Sprechen überwindet, ohne etwas zu wissen, ohne etwas zu wollen, vollständig frei von dem Endziel, daß der Sinn seines Sagens in der Behauptung abschließt. Wie vorher *in actu*

*negationis*, so vollzieht sich das sprachliche Ereignis *in actu rogationis*, kann sich nur so vollziehen. Die Überwindung als solche ist die innere, wahre Möglichkeit des Sinns des Nachsagens.

*Wie von der Sprache sprechen?* „Wie, wenn ich aber reden müßte?“. Nicht allein in dieser als einer der letzten Fragen, sondern im Gesamttext des *Monologs*, drängt sich der Zweifel auf, ob das Geheimnis der Sprache überhaupt auf dem Weg des Sprechens über die Sprache aufgedeckt und dem Verständnis nahegebracht werden kann.

Daß Novalis in seinem *Monolog* den zweiten Weg gegangen ist, daß er sich entschieden hat, sich der Sprache nicht in ihrer Instrumentalität wie irgendeines „Gegenstandes“ zu bedienen, beweisen die verschiedenen Stile, die den Textrhythmus bestimmen. Die unpersönliche Form des Anfangs, an dem der Sprechende noch außer Frage steht; sodann die Entscheidung, *in Analogien* zu sprechen, um jede abschließende begriffliche Definition zu vermeiden; und am Ende das Vorhaben, als Person einzig und allein im Modus der Negation und der Interrogation in Erscheinung zu treten, bezeugen eindeutig nicht allein und nicht so sehr die Schwierigkeit, in der Sprache von der Sprache zu sprechen, als vielmehr das Bewußtsein dieser Schwierigkeit auf seiten Novalis'.

*Der Zirkel der Sprache.* Bei genauer Betrachtung ist die sokratische Frage nicht die eines sich rezeptiv gegenüber seinem „Gegenstand“ Verhaltenden. Die Sprache ist kein „Gegenstand“. Man kann dort nicht von einem „Gegenstand“ sprechen, wo das, was rezipiert werden muß, schon an sich *Mittel* der Rezeption ist, wo man sich also mit Hilfe der Sprache über die Sprache befragt.

Der Zirkel ist offenkundig; doch offenkundig ist auch – bei Novalis – seine tiefe Notwendigkeit. Diese Notwendigkeit ist das eigentliche Thema des *Monologs*. Bewußt innerhalb des Zirkels zu bleiben: von diesem Anspruch weicht Novalis niemals ab.

Doch im dritten und letzten Teil findet der Zirkel erst eigentlich seinen Ausdruck. Ohne sich zu erschöpfen, erfüllt sich der Zirkel im *actu negationis* und im *actu rogationis*, dort, wo in der Negation schließlich die Position, in der Frage die Antwort offenbar wird. Dies geschieht dank der Spannung, die sich zwischen *Zeichen* und *Bezeichnetem* entwickelt und die Bedingungen dafür schafft, daß der Prozeß des Sprechens den Sinn des Gesprochenen sich ereignen läßt. In der Negation oder in der Frage eröffnet der Prozeß des

Sprechens, da er sich nicht fixieren läßt, den *transitus*<sup>32</sup>, d. h. die Möglichkeit, daß der Sinn des Gesprochenen sich ereignen, zur Realität kommen kann. Was innerhalb der dialektischen Spannung getrennt war, wird wieder Einheit.

Ohne Bewußtsein und Willen wird dieser Sprechende ein „Sprachbegeisterter“; ohne Bewußtsein und Willen wird er ganz eins mit ihr und bewegt sich mühelos in ihrem Zirkel.

Es ist das Verdienst des *Monologs*, dieses Ereignis zugänglich zu machen.

Gerade weil der Sprechende auf paradoxe Weise das Wagnis unternimmt, das eigene Gesprochene im Sprechen zu überwinden, ist es möglich, daß der Sinn des Gesprochenen – den er negiert und nach dem er gefragt hat, ohne Antwort zu finden – sich voll erfüllt. Die Selbstüberwindung führt zu einem Sinnereignis, das die Sprache in ihrer lebendigen Verwirklichung sichtbar macht. Doch die Selbstüberwindung ist immer *transitus*, Übergang, in dem die Verwirklichung nie versteinert, nie verfestigt. Diese Art der Überwindung des Gesprochenen heißt also nicht Zunichtemachen, sondern Annäherung, immer verstanden als Verweis, in Kohärenz innerhalb des Zirkels verbleibend.

Durch seine Ironie stellt der Text sich selbst dar und verweist als Text auf das Gesagte. Er ist, mit anderen Worten, bewußt metasprachlich; er vollzieht eine *Selbstdarstellung der Sprache durch die Sprache*. Daher handelt sich weniger um eine Sprachreflexion als vielmehr um den Versuch, die Realität der Sprache ans Licht zu bringen. Die Sprache wird im Akt der Verwirklichung vergegenwärtigt.

Aus all dem wird deutlich, wie nahe Novalis Heidegger steht. In gewissem Sinn kann man sagen, daß Novalis Heidegger treuer ist als dieser sich selbst. Das, was Heidegger als Philosoph anruft, repräsentiert Novalis als Dichter, indem er die Sage erfaßt.

*Kurze abschließende Betrachtungen.* In den *Lehrlingen zu Sais* formuliert Novalis ähnliche Gedanken wie im *Monolog*: „Vom weitem hört' ich sagen: [. . .] Man verstehe die Sprache nicht, weil sich die Sprache selber nicht verstehe, nicht verstehen wolle; die ächte Sanscrit spräche, um zu sprechen, weil Sprechen ihre Lust und ihr Wesen sey“ (I: 79).

In anderen Werken und in den Fragmenten trifft man – wie dargestellt – auf eine Ansicht der Sprache, in der diese – und darin

<sup>32</sup> Auf diesem Begriff bei Novalis besteht im besonderen Haering (1954: 43).

ist Novalis der Romantik insgesamt verbunden – in ihrer grundlegenden Selbstständigkeit, ihrer wesenhaften Ursprünglichkeit, ihrem für die Dinge konstitutiven Wert erscheint. Der Schleier des Geheimnisses der Sprache zereißt so an weiten Stellen. Doch Geheimnis bleibt Geheimnis, solange es sich nicht für einen Augenblick im Prozeß des Sprechens offenbart.

Nicht im „Was“, sondern im „Wie“ des Sprechens besteht die Originalität des *Monologs*, der mit seiner ironischen Selbstdarstellung ein Unikum in der Sprachphilosophie ausmacht.

### BIBLIOGRAPHIE

- Novalis, *Schriften*, Bde 1-5, hrsg. von P. Kluckhohn, R. Samuel et alii, Stuttgart 1976–1988.
- W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bde. I–IV, Frankfurt a. M. 1972–1977.
- J. Böhme, *Werke*, hrsg. von K. W. Schiebeler, Leipzig 1843–1860.
- H. Fauteck, *Die Sprachtheorie Friedrich von Hardenbergs (Novalis)*, Berlin 1940.
- E. Fiesel, *Die Sprachphilosophie der deutschen Romantik*, [1927], Hildesheim 1973.
- M. Frank, *Einführung in die frühromantische Aesthetik*, Frankfurt a. M. 1989.
- E. Grassi, *La preminenza della parola metaforica. Heidegger, Meister Eckhart, Novalis*, Modena 1987.
- Th. Haering, *Novalis als Philosoph*, Stuttgart 1954.
- J. G. Hamann, *Sämtliche Werke*, hrsg. von J. Nadler, 6 Bde, Wien 1949 sgg.
- M. Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen 1959.
- W. von Humboldt, *Ueber die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts* [1836], in *Gesammelte Schriften*, hrsg. von A. Leitzmann et alii, Berlin 1903–1936, vol. VII, 1907.
- S. Ijsseling, „Novalis. Een Fragment over de Taal. Ter gelegenheid van het tweede eeuwfeest van de geboorte van Friedrich von Hardenberg“, in *TiJdschrift voor Filosofie*, Leuven 1971, 636–657.
- W. Janke, „Enttoennter Gesang – Sprache und Wahrheit in den „Fichte-Studien“ des Novalis“, in *Erneuerung der Transzendentalphilosophie*, hrsg. von K. Hammacher und A. Mues, Stuttgart – Bad Cannstatt 1979, 168–203.
- W. Kayser, „Böhmes Natursprachlehre und ihre Grundlagen“, in *Euphion*, 31, 1930, 521–562.

- W. Menninghaus, *Walter Beniamins Theorie der Sprachmagie*, Frankfurt a. M. 1980.
- G. Moretti, *L'estetica di Novalis. Analogia e principio poetico nella profezia romantica*, Torino 1991.
- , „La questione dell'analogia. Sua origine e ruolo nella formazione del pensiero di Novalis“, in Ders., *La segnatura romantica. Filosofia e sentimento da Novalis a Heidegger*, Cernusco 1992, 29–76.
- C. Paschek, *Der Einfluß J. Böhmies auf das Werk F. v. Hardenbergs*, Bonn 1967.
- K. Pfefferkorn, *Novalis. A Romantic's Theory of Language and Poetry*, New Haven & London 1988.
- H. Reinhardt, *Integrale Sprachtheorie. Zur Aktualität des Sprachphilosophie von Novalis und Friedrich Schlegel*, München 1976.
- F. Schlegel, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hrsg. von E. Behler in Zusammenarbeit von J. J. Anstett e H. Eichner, München/Paderborn/Wien, 1958sgg.
- G. Scholem, „Der Name Gottes und die Sprachtheorie der Kabbala“, in Id., *Judaica*, 3, Frankfurt a. M. 1973, 7–68.
- J. Schreier, „Ich bin Du“. *Der „dialogische“ Gedanke des Novalis*, Freiburg 1977.
- I. Strohschneider, *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, Tübingen 1960.
- X. Tilliette, „Novalis le philosophe“, in *Archives de Philosophie*, XXII, 1959, 605–620.
- L. Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, [1953], Frankfurt am Main, 1977.

Paola Mayer

## Die unheimliche Landschaft: ein Aspekt von Eichendorffs lyrischer Dichtung<sup>1</sup>

Die Eichendorff-Forschung hatte immer eine Tendenz, sich auf nur einige Aspekte seines Werkes zu konzentrieren und andere zu vernachlässigen. Kritiker haben gewöhnlich erkannt, daß der Kampf zwischen Gut und Böse in dieser Welt die zentrale, strukturgebende Idee seiner Werke ist, jedoch befaßten sie sich meistens nur mit dem einen oder anderen dieser zwei Phänomene, und außerdem meist nur mit einer einzigen Textgattung. Zwar behandeln Studien über Eichendorffs Frömmigkeit sowohl seine religiöse Dichtung als auch seine Prosa, aber die Untersuchungen der Begegnungen mit dem Dämonischen (und der Funktion der Natur darin) beschränken sich fast immer auf das Erzählwerk.<sup>2</sup> Die Lyrik wird vor allem unter formalen Aspekten betrachtet, wodurch sie von ihrer konzeptuellen Basis getrennt und oft trivialisiert wird (wie eine große Zahl von Bemerkungen über ihre formelhafte Struktur und ihren klischeehaften Charakter zeigt). Das ist wohl auch der Grund, warum eine Gruppe von Motiven sehr wenig Beachtung gefunden hat, die für die Nachtlyrik zentral sind und die in der Prosa nur selten auftauchen. Diese Motive kreisen um das Verhältnis des Menschen zur Natur – und zwar nicht zur Natur als Schauplatz für Zusammenstöße mit dem Dämonischen, sondern als autonomer Wesenheit.

<sup>1</sup> Ich danke Hans Eichner, der eine frühere Version des Artikels gelesen und hilfreich kommentiert hat.

<sup>2</sup> So setzt zum Beispiel die einzige bisherige Studie über das Unheimliche in Eichendorffs Werk dieses mit dem Dämonischen gleich und diskutiert lediglich das Unheimliche in den Prosaerzählungen (vor allem in *Das Marmorbild*). Hans Georg Pott, „Eichendorff und das Unheimliche“, *Schläft ein Lied in allen Dingen: Natur, Romantik und Religion bei Joseph von Eichendorff*, Protokoll einer Tagung der Evangelischen Akademie Baden, Herrenalber Protokolle 57 (Karlsruhe, 1989) 22-43.

In solchen Begegnungen zwischen dem Menschen als einem einsamen, hilflosen, verwirrten Geschöpf und der Natur als einer unermesslichen, ambivalenten Präsenz kommt Eichendorffs Anschauung von der menschlichen Existenz am deutlichsten zum Ausdruck. Wenn der Mensch seine Aufmerksamkeit ausschließlich dem irdischen Leben zuwendet, vergißt er leicht, wie fundamental unbeständig es ist. Wenn er dann an seine Nichtigkeit und Gebrechlichkeit erinnert wird, empfindet er Beklommenheit und Angst. Nachtlandschaften, in denen die Welt zutiefst unergründlich erscheint, werden deshalb oft als unheimlich erlebt.

Eine Untersuchung solcher unheimlicher Situationen in Eichendorffs Lyrik trägt Wesentliches zum Verständnis seiner Weltanschauung bei. Ehe wir uns jedoch dieser Aufgabe zuwenden können, benötigen wir eine umfassendere Definition des Unheimlichen als die, welche sich in früheren Studien finden. Theorien dieses Begriffs beruhen gewöhnlich auf der Analyse von Horrorgeschichten und setzen ihn deshalb mit dem Dämonischen oder dem Übernatürlichen gleich. Dies limitiert und stabilisiert ein Phänomen, das seinem Wesen nach unbestimmbar ist, wodurch zahllose schaurige Erfahrungen unberücksichtigt bleiben. Ich werde deshalb meiner Untersuchung der Funktion des Unheimlichen in Eichendorffs Lyrik eine kritische Diskussion der beiden einflussreichsten Texte zu diesem Thema vorausschicken: Sigmund Freuds Essay, „Das Unheimliche,“ und Tzvetan Todorovs Buch, *Introduction à la littérature fantastique*.<sup>3</sup> Anschließend werde ich eine neue, umfassendere Definition vorschlagen.

## 1. Theorien des Unheimlichen

### a. Freuds „Das Unheimliche.“

Freud verweist das Unheimliche an die Peripherie der Ästhetik und ordnet es dem Schreckhaften und Grauenenerregenden zu. Weil das Ausmaß der Angst von der jeweiligen Sensitivität abhängt, ist das Unheimliche weitgehend subjektiv, d. h. es ist eine individuelle emotionale Reaktion auf ein gegebenes Ereignis, welche nur auf Grund der Psychologie der betroffenen Person erklärt werden

<sup>3</sup> Sigmund Freud, *Gesammelte Werke*, Band. 12 (London: Imago, 1947) 227-268; Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* (Paris: Editions du Seuil, 1970).

kann. Freud versucht diese These auf zwei Weisen zu begründen. Um zu einer Arbeitshypothese zu gelangen, schreibt er, isolierte er zunächst die gemeinsamen Elemente in einer Reihe von Beispielen des Unheimlichen, die er dem Leben und der Literatur entnommen hatte. Er bestätigte dann diese Hypothese, indem er Wörterbucherklärungen des Begriffs heranzog. Im Essay selbst kehrt er diese Reihenfolge um. Dort beruht die erste, vorläufige Definition auf einer Diskussion von Wörterbucheinträgen. Sie wird danach anhand einer Musterung von individuellen Beispielen des Unheimlichen nuanciert und erhärtet. Im dritten und letzten Teil des Essays versucht Freud, mögliche Einwände vorwegzunehmen, und modifiziert seine Definition entsprechend.

Freud diskutiert im ersten Teil des Essays die Bedeutungen des Wortes ‚heimlich‘. Er lenkt unsere Aufmerksamkeit auf den einen Aspekt, unter dem es mit seinem Gegenteil zusammenfällt. ‚Heimlich‘ bedeutet zunächst ‚vertraut‘, aber als logische Erweiterung davon auch ‚geheim‘ und ‚verborgen‘. Die sinistren Konnotationen dieses zweiten Gebrauchs verbinden das Wort mit seinem Gegenteil ‚unheimlich,‘ und führen Freud zur Hypothese, daß „Unheimlich irgendwie eine Art von heimlich [ist].“ [Freud 237]. Die linguistische Untersuchung ergibt so eine erste Definition, die auf Schellings Ansicht beruht, daß das Unheimliche „alles, was ein Geheimnis, im Verborgenen bleiben sollte und hervorgetreten ist,“ darstellt,<sup>4</sup> oder, in Freuds Worten: „Das Unheimliche [ist] jene Art des Schreckhaften, welche auf das Altbekannte, Längstvertraute zurückgeht.“ [Freud 231]

Im zweiten Teil von „Das Unheimliche“ präzisiert Freud seine Definition. Das Unheimliche, erklärt er, ist jene Art des Angsterregenden, welche durch die Wiederkehr von früher verdrängten Erlebnissen verursacht wird. Das Gefühl des Unheimlichen wird vom Wiederauftauchen des Verdrängten hervorgerufen, unabhängig davon, ob dies ursprünglich furchteinflößend, neutral oder sogar angenehm war. Die Bedeutungen des Unheimlichen und des Heimlichen überschneiden sich also, wie im ersten Abschnitt antizipiert wurde, denn „dies Unheimliche ist wirklich nichts Neues oder Fremdes, sondern etwas dem Seelenleben von alters her Vertrautes, das ihm nur durch den Prozeß der Verdrängung entfremdet worden ist.“ [Freud 254] Um diese Definition zu illustrieren,

<sup>4</sup> Friedrich Schelling, *Sämmtliche Werke*, zweite Abtheilung, zweiter Band (Stuttgart: J.G. Cotta'scher Verlag. 1957) 649; zitiert in Freud 236.



gibt Freud eine Reihe von Beispielen. In jedem Fall führt er die unheimliche Wirkung auf eine einzige Ursache zurück. Daraus stellt er eine Liste von Erfahrungen zusammen, welche nach ihm alle möglichen Ursachen für das Gefühl des Unheimlichen enthält. Dies widerspricht, was Freud übersehen zu haben scheint, direkt seiner ersten Behauptung, daß jede verdrängte Erfahrung unheimlich werden kann, wenn sie wieder auftaucht.

Freuds Umgang mit seinem Beweismaterial schafft weitere Schwierigkeiten. Um eine frühere Theorie des Unheimlichen zu widerlegen, übernimmt Freud deren zentrales Beispiel (E. T. A. Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann*), welches er neu interpretiert. Es war die Ansicht von Jentsch, daß das Unheimliche das Ergebnis einer intellektuellen Unsicherheit ist, welche vor allem vom Automaten Olympia erweckt wird.<sup>5</sup> Dagegen behauptet Freud, daß das Unheimliche in Hoffmanns Geschichte auf Verdrängung zurückzuführen ist – in diesem Fall auf die verdrängte Kindheitsangst vor einer Verletzung der Augen, was er als Ausdruck der Kastrationsangst deutet.

Die wissenschaftliche Literatur hat Freuds Interpretation dieser Geschichte ausgiebig diskutiert, weshalb die Argumente dafür und dagegen hier nicht wiederholt zu werden brauchen. Es genügt, darauf hinzuweisen, daß sie auf einer radikalen Vereinfachung beruht. Freud verneint absolut jedes Element des Zweifels oder der Unsicherheit im *dénouement* der Geschichte. Nach ihm ist es undenkbar, daß Coppola nicht Coppelius und der Sandmann ist oder Nathanael wahnsinnig. Dies ist jedoch auf keine Weise mit der Erzählstrategie in Hoffmanns Erzählungen in Einklang zu bringen. Viele von diesen sind so aufgebaut, daß es nicht möglich ist zu wissen, worin die Realität besteht. Dem Leser ist es nicht gestattet, zwischen einer rationalen oder einer phantastischen Erklärung der erzählten Ereignisse zu entscheiden.

Diese sehr vereinfachte Deutung vom *Sandmann* ist nur ein Beispiel der fundamentalen Schwäche, welche in erster Linie für die Widersprüche in Freuds Theorie des Unheimlichen verantwortlich ist: sein Unvermögen, die zentrale Bedeutung der Unsicherheit zu erkennen. Obgleich er dies nicht zugibt, ist das Element des Übernatürlichen – oder des potentiell Übernatürlichen – allen seinen Beispielen des Unheimlichen gemeinsam. Jedoch

<sup>5</sup> Jentsch, „Zur Psychologie des Unheimlichen,“ *Psychiatrisch-neurologische Wochenschrift* 22-23 (1906); zitiert in Freud 231.

wäre Unsicherheit irgendeiner Art (zum Beispiel über das wahre Wesen der Realität) eine ebensogute Erklärung der angeführten Ereignisse wie Freuds Theorie der Verdrängung. Darüber werde ich im Zusammenhang mit dem dritten Teil von Freuds Essay mehr zu sagen haben. Ich sollte davor erwähnen, daß Freuds Musterung unheimlicher Erlebnisse, weil sie sich auf Begegnungen mit dem Übernatürlichen beschränkt, zu begrenzt ist und daß seine Liste von Ursachen nicht einmal einigen unheimlichen Erfahrungen gerecht wird, die Freud selbst aufführt, wie z. B. Dunkelheit, Schweigen und Einsamkeit.

Im dritten Abschnitt modifiziert Freud seine Definition noch einmal. Er versucht sie zu verbessern, um möglichen Einwänden zu begegnen, aber verwickelt sich dadurch unversehens in neuen Inkonsequenzen. Indem er auf die Beispiele im zweiten Teil zurückblickt, bemerkt Freud, daß das Unheimliche oft mit der augenscheinlichen Bestätigung von primitiven animistischen Überzeugungen verbunden ist, die von modernen rationalen Ansichten überwunden waren. Er schließt daraus, daß das Unheimliche im wirklichen Leben (im Gegensatz zur Literatur) entweder auf das Wiederauftauchen verdrängter Kindheitserfahrungen oder auf die scheinbare Bestätigung von verworfenen primitiven Überzeugungen zurückzuführen ist. Das letztere – bei weitem das Häufigste – ist, wie Freud erklärt, in Wirklichkeit „eine Angelegenheit der Realitätsprüfung, . . . eine Frage der materiellen Realität“<sup>6</sup> und kann, wie Freud zugibt, eigentlich nicht als Verdrängung bezeichnet werden. Freud erklärt nicht, wie sich diese neue Qualifizierung mit seiner ursprünglichen Definition verträgt oder wie diese Realitätsprüfung sich von der intellektuellen Unsicherheit unterscheidet, die er früher abgelehnt hatte. Überdies gibt er nirgends einen Grund an, warum das Wiederauftauchen von etwas, was verworfen oder verdrängt wurde, an und für sich schreckhaft sein sollte.

In diesem Teil unterscheidet Freud auch zwischen dem Unheimlichen der Dichtung und dem Unheimlichen des Erlebens. Seine Bemerkungen verraten eine Unfähigkeit, die Rolle zu verstehen, welche dieses Phänomen in der Literatur spielt. Einerseits behauptet er, daß das Unheimliche der verdrängten Kindheitserfahrungen in beiden Bereichen vorkommt, andererseits schließt er das Unheimliche der Realitätsprüfung von der Welt der Literatur aus, weil sie nicht ‚wirklich‘ ist. Er muß zwar zugeben, daß diese Art des

---

<sup>6</sup> Freud 262.

Unheimlichen doch in der Literatur vorkommt, aber bezeichnet dies verärgert als eine ungerechtfertigte Täuschung von Seiten des Autors. Sowohl diese Reaktion als auch das Unvermögen, die Angst zu erklären, welche unheimliche Ereignisse hervorrufen, können Freuds Unfähigkeit zugeschrieben werden, die Rolle der Unsicherheit in Betracht zu ziehen.

Laut Freud soll die Literatur entweder das alltägliche Leben imitieren und sich an dessen Regeln und Beschränkungen halten, oder sie soll eindeutig phantastisch sein. Er schreibt jede Unentschiedenheit in dieser Hinsicht einem Mangel an Urteilsvermögen oder an ästhetischem Geschmack zu, wie man aus seinen Kommentaren über einen anderen Text von Hoffmann, *Die Elixiere des Teufels*, ersehen kann. Freud bemerkt, daß dieser Roman den Leser mit mehr Fragen als Antworten zurückläßt: „Das Ergebnis [ist] nicht die Aufklärung des Lesers, sondern eine volle Verwirrung desselben.“ [Freud 246] Weit davon entfernt, eine kausale Beziehung zwischen dieser Verwirrung und der unheimlichen Wirkung des Romans zu sehen, führt er jene auf die den Leser überwältigende Menge von Nebenhandlungen zurück. Doch ist gerade ein solches Element der Unsicherheit oder Verwirrung allen von Freuds Beispielen des Unheimlichen (wie auch anderen, die er nicht diskutiert) gemeinsam und in der Theorie der Realitätsprüfung bereits impliziert. Es ist somit klar, daß irgendeine Art von Unsicherheit der fundamentale gemeinsame Nenner ist, den Freud sucht, und daß sie als der Schlüssel zur Erklärung des Unheimlichen betrachtet werden muß.

#### b. Todorovs *Introduction à la littérature fantastique*

Todorov analysiert in seinem Buch drei verwandte Genres: das Phantastische, das Unheimliche und das Wunderbare. Das Werk will einen Beitrag zur Theorie literarischer Genres liefern und schließt alle extratextuellen Überlegungen aus. Wegen der besonderen Natur dieser drei Genres führt dies jedoch unvermeidlich zu einem fundamentalen Widerspruch, der eine Reihe von Inkonssequenzen zur Folge hat. Todorov schließt aus seiner Untersuchung aus, was er die pragmatische Funktion des Phantastischen nennt (d. h. die Wirkung auf den Leser), weil sie „relève d'une psychologie de la lecture assez étrangère à l'analyse proprement littéraire que nous tentons.“ [Todorov 99] Anders ausgedrückt, Todorov gesteht dem Zusammenspiel von Leser und Text keine Rolle in der Bestimmung der drei Genres zu. Jedoch hängen die Unterschiede,

die er zwischen dem Wunderbaren, dem Unheimlichen und dem Phantastischen macht, ebenso wie seine Definitionen der letzten beiden von der Reaktion des Lesers ab. Todorov versucht dieser Schwierigkeit mit dem Konzept des impliziten Lesers zu begegnen, aber es kann bezweifelt werden, ob seine Bemerkungen über die Funktion des Lesers sich damit vertragen. Auf jeden Fall befriedigt diese Lösung nicht: ist es wirklich möglich, die psychologischen Reaktionen einer theoretischen Konstruktion zu diskutieren und dazu einer, deren Gültigkeit fragwürdig ist?<sup>7</sup>

Todorov definiert die drei Genres zuerst in ihrer Beziehung zu einander und diskutiert sie dann getrennt. Es sollte an dieser Stelle erwähnt werden, daß der Begriff ‚Genre‘ hier eigentlich irreführend ist, worauf Ziolkowski hingewiesen hat. ‚Modus‘ wäre eine präzisere Bezeichnung dessen, was gemeint ist.<sup>8</sup> Es ist möglich, daß Todorov von seiner eigenen Terminologie irregeführt wurde, da ‚Modus‘ unsere Aufmerksamkeit sofort auf die Rolle der individuellen Wahrnehmung lenkt, während ‚Genre‘ den Anschein der Objektivität gibt.

Das zentrale Element sowohl von Todorovs Untersuchung als auch in dem von ihm konstruierten System ist der Begriff des Phantastischen. Es wird von der Unsicherheit bestimmt, welche die Charaktere im Text und der (implizite) Leser erleben, wenn sie entscheiden müssen, ob die Ereignisse, mit denen sie sich konfrontiert finden, übernatürlich sind oder mit den rationalen Gesetzen der alltäglichen Realität übereinstimmen: „Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel.“ [Todorov 29] In dem Augenblick, in dem die Entscheidung getroffen wird, verläßt der Text das Genre des Phantastischen: wenn die Ereignisse als wahrhaft übernatürlich beurteilt werden, betritt er den Bereich des Wunderbaren; wenn sie als natürlich erklärt werden können, ist er unheimlich.

Trotz der scheinbaren Eindeutigkeit ist das Modell ambivalent. Es bleibt unsicher, ob die entscheidende Rolle einer objektiven

<sup>7</sup> Ellen Peel weist darauf hin, daß das Zögern von den Reaktionen des Lesers genauso abhängt wie Furcht. Zum Begriff des impliziten Lesers merkt sie an: „The very notion of an implicit reader has flaws, for it tends to skirt the problems of defining a good reader and a good reading.“ Peel, „Psychoanalysis and the Uncanny,“ *Comparative Literature Studies* 17 (1980): 416.

<sup>8</sup> Theodore Ziolkowski, „Otherworlds: Fantasy and the Fantastic,“ *The Sewanee Review* 86 (1978): 124. Ziolkowski benutzt das englische Wort ‚mode‘, dem, soweit ich sehen kann, das lateinische Wort ‚modus‘ am nächsten kommt.

Erklärung der erzählten Ereignisse oder der subjektiven Reaktion der Charaktere und Leser zufällt. Der eine oder der andere dieser Faktoren wiegt in einigen individuellen Definitionen schwerer, während in anderen beide gleich wichtig sind. Die Definition des Phantastischen schließt offenbar sowohl die Natur der Ereignisse als auch die subjektiven Reaktionen auf sie ein, obgleich die letzteren zweifellos größere Bedeutung besitzen. Andererseits wird das Wunderbare allein durch das Vorkommen übernatürlicher Ereignisse konstituiert, unabhängig von den Reaktionen, welche diese hervorrufen. Was das Unheimliche betrifft, schwankt Todorov zwischen den beiden Möglichkeiten, indem er sich abwechselnd für die eine oder die andere entscheidet, ohne eine widerspruchsfreie Definition formulieren zu können. Da die Definitionen der drei ‚Modi‘ verschiedene Bezugspunkte haben, ist es schwierig einzusehen, warum sie eindeutig verschiedene Genres konstituieren sollen, wie Todorov meint. Sie schließen sich keineswegs gegenseitig aus und können sich überschneiden oder ergänzen.

In der ersten Beschreibung seines Modells stellt Todorov das Phantastische nicht so sehr als ein unabhängiges Genre dar, sondern eher als einen temporären Zustand zwischen dem Unheimlichen und dem Wunderbaren. Es existiert nur so lange, wie der Zustand der Unentschiedenheit andauert. Vom jeweiligen Ende aus gesehen lassen sich die meisten Texte eindeutig einem von den anderen zwei Genres zuordnen; nur sehr wenige bleiben ambivalent bis über das Ende hinaus und verkörpern also das rein Phantastische. So betrachtet ist das Phantastische noch weniger stabil, als Todorov suggerieren möchte, da es nur existiert, wenn der Leser sich tatsächlich unsicher fühlt. Wie Peel meint, würde ein Charakter oder ein Leser, der von der Existenz (oder Nicht-Existenz) des Übernatürlichen überzeugt ist, sich ohne Zögern für eine wunderbare (oder unheimliche) Interpretation entscheiden.<sup>9</sup> Überraschenderweise wird auch der Begriff des Unheimlichen durch Todorovs System gefährdet. Er sagt, daß ein Text in den Bereich des Unheimlichen gehört, falls die erzählten Ereignisse sich rational erklären lassen, gleichgültig wie sonderbar oder beunruhigend sie sein mögen. Er behauptet jedoch auch, daß die meisten dieser rationalen Erklärungen kaum glaubwürdig oder angemessen sind –

<sup>9</sup> „He [i. e. Todorov] forgets that hesitation is equally dependent on readers' reactions. For example, someone with wholly animistic beliefs might, without hesitation, choose a supernatural explanation.“ Peel 416.

eine Behauptung, welche die Frage aufwirft, ob wahrhaft und erfolgreich unheimliche Texte existieren können.

Das Problem des Unheimlichen wird zudem dadurch kompliziert, daß Todorov anschließend andere, abweichende Erklärungen davon gibt. Im Kapitel, in welchem er das Unheimliche behandelt, revidiert er seine Definition, um nicht nur seltsame, aber rational erklärbare Ereignisse einzubeziehen, sondern auch die emotionalen Reaktionen darauf: „[wo das Unheimlich in seiner reinen Form erscheint] on relate des événements qui peuvent parfaitement s'expliquer par les lois de la raison, mais qui sont, d'une manière ou d'une autre, incroyables, extraordinaires, choquants, singuliers, inquiétants, insolites et qui, pour cette raison, provoquent chez le personnage et le lecteur une réaction semblable à celle que les textes fantastiques nous ont rendue familière.“ [Todorov 51–52] Er scheint dann den letzteren Aspekt auf Kosten des ersteren zu privilegieren, wenn er sagt, daß das Unheimliche nur eine Bedingung des Phantastischen realisiert, nämlich: „la description de certaines réactions, en particulier de la peur,“ und daß „il est lié uniquement aux sentiments des personnages et non à un événement matériel défiant la raison.“ [Todorov 52] Nicht nur versäumt Todorov, diese Definition mit der vorigen in Einklang zu bringen, sondern seine Entschlossenheit, sich nicht auf eine Psychologie des Lesens einzulassen, hindert ihn zudem daran, diese zweite Erklärungsmöglichkeit völlig auszuschöpfen. Insbesondere bleibt die genaue Beziehung zwischen den schockierenden oder sonderbaren Ereignissen und der Angstreaktion unklar. Sind alle sonderbaren, schockierenden, ungewöhnlichen oder beunruhigenden Ereignisse notwendig unheimlich? Ist jedes Ereignis, welches Angst einflößt, unheimlich? Gibt es einen Unterschied zwischen Angst und dem Gefühl, daß etwas unheimlich ist? Und schließlich, warum werden solche Ereignisse überhaupt als unheimlich erlebt?

Auch die Beziehung zwischen dem Unheimlichen und dem Phantastischen ist nicht eindeutig ausgearbeitet. Nachdem Todorov ursprünglich das Unheimliche als eine mögliche Auflösung des Zögerns beschrieben hatte, welches das Phantastische ausmacht, wirft er anschließend die beiden durcheinander, wenn er schreibt, daß das Unheimliche eine der Bedingungen des Phantastischen erfüllt (die Beschreibung gewisser Reaktionen) und daß das Phantastische „une perception particulière d'événements étranges“ ist [Todorov 97]. Jedoch übersieht er den wichtigsten Berührungspunkt zwischen den beiden: das Zögern, welches das Phantastische konstituiert, wird normalerweise von einem Gefühl der Furcht

oder der Beunruhigung begleitet, d. h. von eben der Reaktion, welche Todorov dem Unheimlichen gleichsetzt. Was bringt es, läßt sich deshalb fragen, die beiden als verschiedene Genres zu bezeichnen? Wäre es nicht vorteilhafter, Zögern und Angst als Ursache und Wirkung zu betrachten, als die beiden zentralen Bestandteile des Unheimlichen? Eine weitere Konsequenz von Todorovs Vorgehen ist, daß – wegen der Parallelität innerhalb des Modells – das Unheimliche auf die Angstreaktion beschränkt bleibt, welche von dem augenscheinlich Übernatürlichen hervorgerufen wird. Wahrhaft übernatürliche Ereignisse sind ausgeschlossen, wie auch Beispiele des Unheimlichen, in denen dieses eher mit einer gewissen Atmosphäre als mit Ereignissen verbunden ist. Todorov kann den unheimlichen Charakter einer einsamen Nachtlandschaft genausowenig erklären wie Freud.

### c. Das Unheimliche neu definiert

Obwohl die Studien von Freud und Todorov in ihrer Methodologie einander diametral entgegengesetzt sind, sind ihre Schlußfolgerungen im Inhalt ähnlich und ähnlich begrenzt. Obgleich beide das Unheimliche unter dem Aspekt der von ihm hervorgerufenen, emotionalen Reaktion beschreiben, untersuchen sie es mit Hilfe einer Klassifizierung der Typen von Ereignissen, welche diese Reaktion hervorrufen, und beschränken es deshalb auf die Furcht, die von übernatürlichen oder anscheinend übernatürlichen Ereignissen erregt wird. Hierin liegt die Schwäche von beiden Untersuchungen, weil, wie Freud selbst bemerkt, jede Art von Ereignis unter den richtigen Umständen zu einem Gefühl des Unheimlichen führen kann. Beide Autoren gehen deshalb insofern fehl, als sie versuchen, einem Phänomen, das seinem Wesen nach zwangsläufig unbestimmbar ist, scharfe Konturen und eine präzise Definition zu verleihen.

In seiner Kritik von Freuds Essay drückt Apter ähnliche Einwände aus:

It is arbitrary to relate the uncanny to the arousal of repressed material, for in fact the uncanny touches upon material that is frequently ignored because it is too elusive to fit into the normal framework of thought – elusive not because the material is unwanted but because it is unstable, incoherent and indefinite.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> T. E. Apter, *Fantasy Literature: – Approach to Reality* (London: MacMillan, 1982) 42.

Ebenso willkürlich ist Todorovs ausschließliche Konzentration auf das Zögern als Reaktion auf das anscheinend Übernatürliche, da dieses Gefühl auch von etwas erweckt werden könnte, was für das rationale Denken zu fremd, zu unklar oder zu überwältigend ist. Er übersieht außerdem die emotionale Erschütterung, die ein solches Zögern verursacht, „[the] devastating effect of doubting one's world-view.“ [Peel 415] Etwas befriedigender ist Jones' Definition des Unheimlichen, laut der dieses in einer fundamentalen ontologischen Unsicherheit wurzelt.<sup>11</sup> Unglücklicherweise verbindet auch Jones diese Unsicherheit mit dem Übernatürlichen, indem er sie als das Ergebnis eines Blicks in eine andere Dimension der Realität erklärt, welche von unbekannten Gesetzen regiert wird.

Aus all dem wird klar, daß eine umfassendere Definition des Unheimlichen erforderlich ist, die seine Grundursache isoliert und beschreibt, ohne es auf eine spezifische Art von Erfahrung zu reduzieren. Solch eine Reduzierung führt zwangsläufig zu Schwierigkeiten: kein Ereignis, nicht einmal ein übernatürliches, wird universell als unheimlich erlebt, während fast jede Situation unter den richtigen Umständen so wirken kann. Deshalb scheint es ratsamer, eine Methode zu adoptieren, welche, wie die Freuds, von den psychologischen Reaktionen des Individuums ausgeht. Um jedoch Freuds Verwirrung von Leben und Literatur zu vermeiden, werde ich mich auf die letztere beschränken und die verschiedenen Rollen (und Wahrnehmungsweisen) des Lesers und der Stimmen im Text einbeziehen. Die dadurch gewonnene Definition wird dann durch die Analyse einiger Gedichte Eichendorffs geprüft und illustriert.

Es sollte zunächst beachtet werden, daß sowohl in den linguistischen Definitionen als auch im gewöhnlichen, aus der allgemeinen Erfahrung gewonnenen Gebrauch die emotionale Reaktion, welche uns dazu führt, ein Erlebnis als unheimlich zu bezeichnen, nicht einfach Angst ist, sondern etwas Subtileres und Komplexeres. Es wird genauer durch Cixous' Ausdruck, „disquieting strangeness“ charakterisiert<sup>12</sup> und umfaßt – in verschiedenen Graden – Unbehagen, Angst, Unsicherheit oder Ungewißheit und ein Gefühl des Schaurigen. Reine Angst – zusammen mit Grauen die Reaktion auf das tatsächliche Erscheinen des Übernatürlichen –

<sup>11</sup> Malcom V. Jones, „'Der Sandmann' and 'the Uncanny': a Sketch for an Alternative Approach,“ *Paragraph* 7 (1986): 77-101; sieh vor allem 87 ff.

<sup>12</sup> Hélène Cixous, „Fiction and its Phantoms: A Reading of Freud's Das Unheimliche (The 'Uncanny'),“ *New Literary History* 7 (1976): 525.



ist die stärkere Emotion, welche das Gefühl des Unheimlichen ablöst, wenn der Zweifel an der Bedrohung zur Gewißheit wird.

Wenn wir unter diesem Gesichtspunkt die Verbindung des Unheimlichen mit dem Übernatürlichen noch einmal untersuchen, wird klar, daß das wirklich unheimliche Element in einer solchen Situation nicht die Angst ist, welche von einem übernatürlichen Ereignis verursacht wird, sondern eher das Zögern über dessen Natur und Bedeutung (das Phantastische Todorovs) und die destabilisierende Wirkung, welche dieses Zögern auf das menschliche Weltverständnis ausübt (die ontologische Unsicherheit von Jones). Was deshalb solchen unheimlichen Erfahrungen zugrunde liegt, ist die Unsicherheit, die entsteht, wenn unsere, sonst unkomplizierte Beziehung zur Welt oder das Supremat der rationalen Kategorien, mit deren Hilfe wir unserer Umgebung unseren Willen aufzwingen, bedroht wird. Diese Art von Unsicherheit ist gleichfalls die Ursache der anderen Arten des Unheimlichen, die von Freud diskutiert werden (die anscheinende Bestätigung primitiver Überzeugungen bedroht die Vorherrschaft des modernen rationalen Denkens, während das Wiederauftauchen verdrängter Erlebnisse die Stabilität der rationalen, bewußten *persona* gefährdet) und auch derer, die Freud zwar erwähnt, aber nicht erklärt: Dunkelheit verursacht oft räumliche Desorientierung, während das Alleinsein in einer unermeßlichen und stillen Landschaft ein ausgeprägtes Gefühl der menschlichen Nichtigkeit und Verwundbarkeit hervorruft. In allen solchen Erfahrungen wird das Vertrauen des Menschen in seine Fähigkeit, sein Leben und seine Umgebung zu kontrollieren, erschüttert, sowie auch der bequeme Glaube an die eigene Wichtigkeit und Überlegenheit. Kurz, das Gefühl des Unheimlichen ist ein Ausdruck der Unsicherheit, welche jeder angedrohten Destabilisierung der normalen Beziehung zwischen dem Menschen und der Welt zwangsläufig folgt.

## 2. Eichendorffs Nachtgedichte

In Eichendorffs Werk findet sich ein weites Spektrum unheimlicher Effekte. Sie reichen vom Prickeln der Furcht, verursacht von der vermuteten Präsenz des Übernatürlichen, bis zum vagen Gefühl der Beunruhigung, das von einer weiten, stillen Landschaft erweckt wird. Bei einer solchen Fülle von Material muß sich diese Studie auf eine kleine, homogene Gruppe von Beispielen beschränken. Meine Auswahl wurde von zwei Überlegungen be-

stimmt. Einmal erscheint angesichts der in der Einleitung erwähnten Tendenz der Eichendorff-Forschung, die dunkleren Aspekte seiner Weltsicht nur im Zusammenhang mit den Prosawerken zu behandeln, eine kompensierende Diskussion der Lyrik wünschenswert. Zweitens kann eine umfassendere Definition des Unheimlichen am besten dadurch erreicht werden, daß wir uns auf von früheren Theorien vernachlässigte Aspekte konzentrieren. Ich habe deshalb entschieden, mich mit den lyrischen Gedichten (eher als mit den Balladen) zu befassen, weil diese eine Art des Unheimlichen zeigen, das weder Freud noch Todorov erklären können: das Unheimliche der Atmosphäre, unabhängig von irgendeinem Ereignis. Ich werde der Diskussion der individuellen Gedichte einige allgemeine Bemerkungen über die Beziehung zwischen dem Unheimlichen und dem Übernatürlichen in Eichendorffs Werk vorausschicken, weil dies die Schwierigkeiten illustriert, die sich ergeben, wenn die beiden einander gleichgesetzt werden.

Wie oben erwähnt, leitete Freud das Unheimliche von einer Realitätsprüfung ab, die folgt, wenn das Übernatürliche in eine rationale Welt hereinbricht. Diese Definition kann hier nicht ohne erhebliche Einschränkung angewandt werden. Eichendorff, ein gläubiger Katholik, betrachtet die (gewöhnlich latente, hin und wieder offenbare) Gegenwart von ewigen Wesen in der materiellen Welt als gewiß und ‚natürlich‘. Er stellt die Existenz dämonischer Wesen genauso wenig in Frage wie die Gottes oder seiner Boten. Eine Begegnung mit einem übernatürlichen Wesen würde deshalb keine Realitätsprüfung zur Folge haben in dem von Freud, Apter und Peel beabsichtigten Sinn.

Außerdem sind in Eichendorffs Werk Begegnungen mit übernatürlichen Wesen nicht notwendigerweise von Angst begleitet. Ganz im Gegenteil, obgleich himmlische Boten nur selten unmittelbar auftreten, wird jeder Hinweis auf die Gegenwart Gottes in dieser Welt als tröstlich und befreiend empfunden. So ist zum Beispiel das zentrale Thema der religiösen Lyrik die Beschreibung der Freude und der Beruhigung, die sich aus der emotionalen Verbundenheit mit dem Göttlichen ergeben. Das Erscheinen des Dämonischen dagegen erweckt eine von zwei, einander entgegengesetzten Reaktionen. Es kann sinnlich (und verhängnisvoll) verlockend sein oder Schrecken und Grauen erwecken. Selbst wo eine Verbindung des Dämonischen mit dem Unheimlichen existiert, liegt diese nicht so sehr im übernatürlichen Charakter des ersteren, sondern eher in der Unsicherheit oder Verworrenheit der spezifischen Situation.

Daß durch die Verbindung einer gegebenen Tageszeit mit einer Landschaft eine bestimmte Stimmung evoziert wird, ist von der Eichendorff-Forschung schon lange erkannt worden. Das allgemein akzeptierte Modell liest sich ungefähr so: Sonnenbeglänzte Morgenlandschaften werden mit Gefühlen der Freude, der Frische und der Erneuerung assoziiert. Sonnenuntergänge oder Abende rufen eine Stimmung stiller Introspektion und religiöser Hingabe hervor – eine Mischung aus Hoffnung, Dankbarkeit und einem Gefühl der Vergänglichkeit. Die Gegenwart Gottes wird am direktesten in einer sternhellen Nacht empfunden, während eine dunkle oder mondhelle Nacht, aber auch die Stille des Mittags den Schauplatz bilden für eine Begegnung mit den sinnlichen Verlockungen des Dämonischen.<sup>13</sup> Auch der Technik, mit der diese Landschaften komponiert werden, wurde in der Forschung Aufmerksamkeit geschenkt. Besonders instruktiv ist Alewyns Artikel „Eine Landschaft Eichendorffs“, eine meisterhafte Darstellung davon, wie eine typische Morgenlandschaft aus „erlebtem Raum“ besteht, d. h. aus Bewegung (vor allem von Licht und Laut) durch einen Raum.<sup>14</sup>

Jedoch konzentrieren sich Studien dieser Art gewöhnlich auf Landschaften, die positive Gefühle erwecken. Alewyns Artikel behandelt eine typische Morgenlandschaft, während Iehls ebenso überzeugende Studie<sup>15</sup> die Landschaft als einen sichtbaren Ausdruck des Göttlichen analysiert. Obgleich die Kompositionsprinzipien für alle Eichendorfflandschaften die gleichen sind, gehört zum Gefühl des Unheimlichen, das die nächtliche Natur heraufbeschwört, eine eigene Gruppe von Motiven, welche sich von denen unterscheiden, die mit anderen Tageszeiten assoziiert werden. Bis

<sup>13</sup> Die Konnotationen der Tageszeit werden in einer großen Anzahl von Studien über Eichendorff diskutiert, von denen ich hier nur einige erwähnen will: Otto Friedrich Bollnow, *Unruhe und Geborgenheit im Weltbild neuerer Dichter* (Stuttgart: W. Kohlhammer, 1953); Peter Paul Schwarz, *Aurora: Zur romantischen Zeitstruktur bei Eichendorff* (Bad Homburg v.d.H.: Gehlen, 1970); Heinz Hillmann, *Bildlichkeit der deutschen Romantik* (Frankfurt a.M.: Athenäum, 1971); zur Bedeutung der Nachtlandschaften siehe auch Hans Jürg Lüthi, „Dionysos und Christus in der Lyrik Josefs von Eichendorff“, *Schweizer Monatshefte* 37,2 (1957/58) 782-91; Brigitte Peucker, „Poetic Descent in Eichendorff's Lyric“, *Germanic Review* 57 (1982) 98-106.

<sup>14</sup> Richard Alewyn, „Eine Landschaft Eichendorffs“, *Eichendorff Heute: Stimmen der Forschung*, hrsg. von Paul Stöcklein (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1966) 19-43.

<sup>15</sup> Dominique Iehl, „Über einige Aspekte der Landschaft bei Friedrich und Eichendorff“, *Aurora* 43 (1983): 124-33.

jetzt hat die Forschung diesem Bereich wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Was es an Studien darüber gibt, tendiert dazu, sich entweder auf das Dämonische selbst oder auf die Aspekte der Landschaft zu konzentrieren, welche dieses beherbergen oder symbolisieren.<sup>16</sup> Aber es ist, wie ich früher erwähnt habe, ein Fehler, das Unheimliche mit dem Dämonischen gleichzusetzen. Die folgende Analyse einiger typischer Nachtlandschaften will diese Lücke füllen, indem sie die Quelle der unheimlichen Effekte sucht und eine Idee von der Vielfalt ihrer möglichen Nuancen gibt. Aus Raumgründen ist die Auswahl an Gedichten klein und somit repräsentativ eher als erschöpfend.

### Die unheimliche Landschaft

Ich beginne meine Musterung der Nachtgedichte mit einem Beispiel von ausgeprägter Unheimlichkeit, nämlich mit den ersten beiden Teilen des Gedichts *Klang um Klang*<sup>17</sup> [198–99]. Diese veranschaulichen meisterhaft, wie eine Atmosphäre der Unsicherheit und Desorientierung allein durch ein Übermaß an Sinneswahrnehmungen verbunden mit logischer Diskontinuität erzeugt werden kann.

#### I

Es ist ein Klang gekommen  
Herüber durch die Luft,  
Der Wind hats gebracht und genommen,  
Ich weiß nicht, wer mich ruft.  
Es schallt der Grund von Hufen,  
In der Ferne fiel ein Schuß –  
Das sind die Jäger, die rufen,  
Daß ich hinunter muß!

<sup>16</sup> Sieh z. B. Peucker and Lüthi.

<sup>17</sup> Ich zitiere Eichendorffs Gedichte nach der folgenden Ausgabe: Joseph von Eichendorff, *Werke in einem Band*, hrsg. von Wolf Dietrich Rasch (München: Hanser, 1955); Seitenangaben erscheinen im Text.

## II

Das sind nicht die Jäger – im Grunde  
 Gehn Stimmen hin und her.  
 Hüt dich zu dieser Stunde,  
 Mein Herz ist mir so schwer!  
 Wer dich lieb hat, macht die Runde,  
 Steig nieder und frag nicht, wer!  
 Ich führ dich aus diesem Grunde –  
 Dann siehst du mich nimmermehr.

Der erste Teil beginnt mit einem Laut (Zeile 1–3). Sein einziger auffälliger Zug ist seine Flüchtigkeit. Nichts wird über seine Natur oder seine Qualität gesagt, sein Ursprung kann nicht identifiziert werden, und kaum wahrgenommen, ist er schon verklungen. Dem Leser ist es nicht möglich, sich eine Meinung über diesen Laut zu bilden, und doch findet das lyrische Ich Gründe, ihn als einen an sich gerichteten Ruf zu interpretieren.<sup>18</sup> Dieses anscheinende Wissen führt jedoch nur zu einer weiteren Unsicherheit: „Ich weiß nicht, wer mich ruft.“ Die zwei nächsten akustischen Eindrücke bleiben ebenfalls undeutlich, da sie von unten und aus weiter Ferne kommen: „Es schallt der Grund von Hufen, / In der Ferne fiel ein Schuß.“ Sie ermöglichen es dem lyrischen Ich, zu einer Erklärung zu gelangen, die es zufriedenstellt. Der syntaktische Parallelismus der Strophe weist darauf hin, daß die Zeilen 7 und 8 die subjektiven Erklärungen des lyrischen Ichs darstellen: Die ersten vier Zeilen geben eine Beschreibung eines sinnlichen Eindrucks, dem die Interpretation des lyrischen Ichs folgt, und die nächsten vier wiederholen dieses Schema.

Das lyrische Ich wird durch diese Erklärung einigermaßen beruhigt, da sie Wissen bedeutet und damit Kontrolle. Dem Leser wird jedoch schnell klar, wie sehr dieses Gefühl täuscht. Das lyrische Ich meint, daß die Jäger ihm zurufen, nach unten zu kommen, aber im Text wurden keine menschlichen Stimmen erwähnt. Zudem macht es die Entfernung, aus welcher der Laut kam, unwahrscheinlich, daß das lyrische Ich menschliche Stimmen hätte unterscheiden können, viel weniger einzelne Worte. Die Unheimlichkeit dieser Situation – eine Mischung aus einer Ahnung von Gefahr und intellektueller Unsicherheit über deren Bedeutung – ist unverkennbar. Sie wird durch die geschickte Ausnützung – auf

<sup>18</sup> Die durch das Gedicht erzeugte Unsicherheit wird dadurch erhöht, daß es keinen Hinweis auf das Geschlecht des lyrischen Ichs gibt.

wenigstens zwei Ebenen – der instinktiven menschlichen Furcht vor dem Unbekannten erregt. Die geheimnisvollen Stimmen sind die primäre Quelle der Sorge. Daß sie unbekannt sind, suggeriert der Phantasie, daß sie böse und gefährlich sind. Für alle, die mit Eichendorffs Werk vertraut sind, wird diese Annahme dadurch unterstützt, daß der Laut aus der Tiefe kommt, bei Eichendorff immer ein Ort der Gefahr.<sup>19</sup>

Der Leser ist außerdem beunruhigt, weil das lyrische Ich sich täuscht. Wir sind besorgt um den Protagonisten und zwar nicht nur, weil wir uns unschwer mit Situationen identifizieren können, in denen jemand unwissend in eine Falle gerät, sondern vor allem, weil es seine eigenen Sinne sind, die ihn irreführen. Wenn wir unseren Sinnen nicht trauen können, wird unsere scheinbar unkomplizierte Beziehung zur äußeren Welt fragwürdig. Wir sehen uns auf einmal mit der schaurigen Möglichkeit konfrontiert, daß wir über Realität nichts ‚wissen‘ und daß wir so keine Möglichkeit haben, sie und ihren Einfluß auf unser Geschick zu kontrollieren oder zu beeinflussen.

Der zweite Teil des Gedichts (eine Art von Antwort auf den ersten) kompliziert die Situation bis zum Chaos und beseitigt jede Möglichkeit, ein rationales Verständnis davon zu gewinnen. Schon die erste Aussage „Das sind nicht die Jäger“ ist eine scharfe Zurückweisung der scheinbaren Erklärung, mit welcher der erste Teil endet, und stellt die Ungewißheit der ersten vier Zeilen wieder her. In der sich anschließenden Reihe von Aussagen bricht die logische und syntaktische Kontinuität vollständig zusammen, was den Leser in einem Zustand der totalen Verwirrung versetzt. Auf die erste Aussage folgt ein anderer akustischer Eindruck: „im Grunde / Gehn Stimmen hin und her.“ Die Quelle der Laute ist nicht identifizierbar, nicht nur, weil sie in der Ferne liegt, sondern weil sie sich ständig bewegt. Die Zirkularität und anscheinende Ziellostigkeit dieser Bewegung erhöhen den Eindruck des Geheimnisvollen. Wer je versucht hat, wandernde Laute zu identifizieren, wird unschwer die Desorientierung und Hilflosigkeit in einer solchen Situation

<sup>19</sup> Im ganzen Werk Eichendorffs ist das Wort „Grund“ reich an sinistren Implikationen. Es ist der Ort, zu dem verführerische dämonische Stimmen den Unbesonnenen locken (siehe z. B. *Der Stille Grund*, *Nachtzauber*, *Lockung*), in dem die ambivalenten Geheimnisse der Vergangenheit sich verbergen (*Die Heimat: An meinen Bruder*), und gelegentlich der Ort der physischen Vernichtung (wie in *Die zwei Gesellen*). Siehe Vladimir Zernin, „The Abyss in Eichendorff: a Contribution to a Study of the Poet's Symbolism,“ *German Quarterly* 35 (1962): 280-91.

wiedererkennen. Da die Stimmen nicht von Jägern herrühren – diese Erklärung wurde gerade verworfen –, drängt sich dem Leser unwillkürlich die Möglichkeit des Dämonischen oder Übernatürlichen auf. Die Wirkung der Stimmen ist um so schauriger, weil wir nichts Bestimmtes über sie erfahren können: viele mögen durch ein Gespenst oder eine Nymphe nicht beunruhigt sein, aber wenige werden nicht durch das Unbekannte und die vagen und dunklen Vorstellungen, die es heraufbeschwört, verunsichert.

Die Struktur der Strophe wirft weitere Fragen auf. Was ist die logische Verbindung zwischen den beiden Aussagen? Buchstäblich verstanden, scheint die zweite der ersten zu widersprechen: sie müssen auf zusätzliches Wissen zurückgehen, doch wird weder dessen Charakter noch dessen Quelle enthüllt. Obgleich die dritte Zeile als eine von der zweiten ausgelöste Warnung angesehen werden kann, ist die Beziehung zwischen ihnen und der vierten Zeile keineswegs klar. Der Leser vermag es nicht mehr, den Denkprozessen des lyrischen Ichs zu folgen. Ein kumulativer Effekt dieser vier Zeilen ist es, Zweifel an der Identität des lyrischen Ichs zu wecken. Ist es identisch mit dem lyrischen Ich im ersten Teil des Gedichts oder ist es eine andere, besser informierte Stimme, die der ersten antwortet und sie warnt? Gibt es vielleicht im zweiten Teil zwei Stimmen, von denen eine Erklärungen und Warnungen gibt, während die andere über ihr schweres Herz klagt? Die nächsten vier Zeilen lassen diese Interpretation plausibel erscheinen, während sie Fragen über die Beziehung zwischen den beiden Stimmen aufwerfen.

Die darauf folgende Aussage „Wer dich lieb hat, macht die Runde“ legt nahe, daß der Sprecher sich als Liebender oder Beschützer des Angesprochenen betrachtet. Indem die Zeile „Ich führ dich aus diesem Grunde“ Hilfe verspricht, scheint sie diese Vermutung zu bestätigen. Doch warum muß der Angesprochene zunächst in den gefährlichen Abgrund hinabsteigen (Zeile 6), nur um wieder herausgeführt zu werden? Und warum muß der Sprecher unbekannt bleiben? Warum wird der Angesprochene ihn nie mehr sehen („Dann siehst du mich niemermehr“)? Vielleicht ist der Sprecher dem Angesprochenen unbekannt, ein Fremder oder, durchaus möglich, ein übernatürlicher Bote. Ist er in dem Fall eine Art von Schutzengel oder – da er versucht, den Angesprochenen in den Abgrund zu locken – ein dämonisches Wesen, eine von den Stimmen, die in der Tiefe irren? Der Text gestattet uns nicht, auch nur eine dieser Fragen zu beantworten, sondern überläßt den Leser einem Zustand völliger Verwirrung, ganz ähnlich der „volle[n]

Verwirrung,“ in der sich – zum Verdruß Freuds – die Leser von E. T. A. Hoffmanns *Elixiere des Teufels* finden.<sup>20</sup>

Die Furcht vor dem Unbekannten ist gleichfalls für den unheimlichen Effekt von *Zwielicht* [11] verantwortlich, einem von Eichendorffs berühmtesten Gedichten:

Dämmerung will die Flügel spreiten,  
Schaurig rühren sich die Bäume,  
Wolken ziehn wie schwere Träume –  
Was will dieses Graun bedeuten?

Hast ein Reh du lieb vor andern,  
Laß es nicht alleine grasen,  
Jäger ziehn im Wald und blasen,  
Stimmen hin und wieder wandern.

Hast du einen Freund hienieden,  
Trau ihm nicht zu dieser Stunde,  
Freundlich wohl mit Aug und Munde,  
Sinnt er Krieg im tückschen Frieden.

Was heut müde gehet unter,  
Hebt sich morgen neugeboren.  
Manches bleibt in Nacht verloren –  
Hüte dich, bleib wach und munter!<sup>21</sup>

In seiner Interpretation lenkt Oskar Seidlin unsere Aufmerksamkeit auf die durchgängige Ambivalenz, welche er menschlicher Duplizität zuschreibt. Für ihn sind die in der zweiten und dritten Strophe angeführten Gefahren die Quelle der bedrohlichen Atmosphäre und deshalb die Antwort auf die Frage, welche am Ende der ersten Strophe gestellt wird.<sup>22</sup> Obgleich diese Deutung auf wichtige Elemente des Gedichts verweist, wird sie ihm nicht völlig gerecht. Seidlin reduziert die in der ersten Strophe so eindrucksvoll be-

<sup>20</sup> Die Beziehung des dritten Teils (die Beschreibung eines verzauberten – scheinbar seligen – Gartens) zu den zwei anderen Teilen ist enigmatisch. Ist er vielleicht Teil des Versprechens der zweiten Stimme, der Ort, an den er die erste Stimme führen will? Was auch immer die Antwort sein mag, ist der dritte Teil für sich nicht unheimlich und braucht uns hier nicht zu beschäftigen.

<sup>21</sup> Dieses Gedicht kann auf zwei Weisen betrachtet werden. Es kann im Licht seines ursprünglichen Kontextes (d. h. im Licht seiner Funktion in *Ahnung und Gegenwart*) oder als autonomer Text gelesen werden. Das Gedicht wurde im allgemeinen auf die zweite Weise bekannt, und ich werde es so behandeln.

<sup>22</sup> Oskar Seidlin, „Bleib wach und munter!“ Seidlin, *Versuche über Eichendorff* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1965) 241 ff.



schriebenen Phänomene auf eine Art von *pathetic fallacy*. Gefahren von der Art, daß Jäger ein Lieblingstier umbringen oder daß sich ein Freund als falsch erweist, mögen zwar Angst erregen, aber sie erwecken wohl kaum ein tiefes Gefühl des Unheimlichen. Zudem müßte noch erklärt werden, warum sie mit einer spezifischen Tageszeit verbunden sind und kosmische Proportionen annehmen. Ich würde vorschlagen, daß dies nur sekundäre Ereignisse sind, der menschliche Anteil eines viel weitreichenderen Phänomens. Ihre Gegenwart und Seidlins Reaktion darauf sind ein weiteres Beispiel für das bereits in Verbindung mit dem ersten Teil von *Klang um Klang* diskutierte Phänomen. Konfrontiert mit einer besorgniserregenden Situation versucht der Mensch, die alltägliche Realität doch noch im Griff zu behalten, indem er sich an einer rationalen, konkreten Angst festklammert, um ungreifbare und deshalb schrecklichere Ängste wegzuerklären.

Die erste Strophe von *Zwielicht* beunruhigt, weil sie uns unterschwellig ein Bild der Natur als lebendiger Präsenz vermittelt, mit ihrem eigenen Willen und ihrer eigenen Persönlichkeit, dem Menschen unbekannt und potentiell gefährlich. Seidlin verweist auf die Bilder in der Strophe, ohne jedoch zu erkennen, wie sie zum ominösen – oder sollten wir sagen numinosen? – Wesen der Natur beitragen. Die erste Zeile mit ihrem volitiven Verb repräsentiert in der Tat die Personifizierung einer Tageszeit, aber ich kann nicht damit übereinstimmen, daß sie notwendigerweise auf eine Dunkelheit verweist, die von der Erde emporsteigt wie ein aufliegender Vogel. Schließlich verhält sich Dunkelheit nicht so. Die Zeile scheint mir eher ein Bild von einer Dunkelheit heraufzubeschwören, die sich über den Himmel ausbreitet und die Erde bedeckt wie ein großer Vogel, der seine Schwingen ausbreitet. Dieses Bild suggeriert eine Art von Drohung: es ist, als würde man von einem Wesen von überwältigender Größe umfassen.

Subtile Andeutungen auf die Art von Erfahrung, mit der wir dieses Gedicht assoziieren sollen, finden sich in der ganzen Strophe. So ermutigt uns zum Beispiel das Wort ‚schaurig‘ in der zweiten Zeile, unserer Reaktion einen Namen zu geben, während seine Ambivalenz zur allgemeinen Unsicherheit beiträgt. Ist die Bewegung der Bäume in der Tat ‚schaurig‘, oder wird die Reaktion des Beobachters auf eine dunkel geahnte Präsenz auf die Natur übertragen? Der Vergleich der Wolken mit ‚schweren Träumen‘ (Zeile 3) erinnert den Leser ebenfalls an schlimme Erfahrungen, die einen hilflos im Griff haben und die sich rationaler Kontrolle entziehen. Das Bild verstärkt zudem den Eindruck der Gefahr, welche

von oben auf den Menschen herabdrückt. Indem die Frage, mit der die Strophe endet, sich nicht auf den Ursprung der irrationalen Angst bezieht, welche den Menschen in dieser Landschaft attackiert, sondern eher auf die Absicht dahinter, unterstreicht sie die Möglichkeit einer volitiven Entität. Die Frage läßt sich nicht beantworten, weil der Grund für die Sorge genau in ihrer Irrationalität liegt, in der atavistischen Furcht vor unbekannten lauernen Gefahren.

Wie ich schon erwähnt habe, können die zwei nächsten Strophen als ein Versuch gelesen werden, dieses dunkle Bangen zu überwinden, indem man seine Quelle auf vertraute und deshalb bewältigbare Proportionen reduziert. Doch gibt es wie in *Klang um Klang* Hinweise, daß alles nicht so ist, wie das lyrische Ich gerne glauben möchte. Am ominösesten sind die unbekannten, umherirrenden Stimmen, die auf dieselbe Weise eingeführt werden wie im zweiten Teil von *Klang um Klang*: „Stimmen hin und wieder wandern.“ Hier wie dort werden die Stimmen unmittelbar nach Jägern erwähnt, jedoch so, daß eine Verbindung zwischen den beiden ausgeschlossen ist: „Jäger ziehn im Wald und blasen, / Stimmen hin und wieder wandern.“ Indem die Stimmen von den einzigen anwesenden Menschen dissoziiert werden, zwingen uns beide Gedichte, geheimnisvolle, nicht-menschliche Quellen in Betracht zu ziehen.

Seidlin tut diese Zeile als ein bedeutungsloses Füllsel ab, das nur Verwirrung stiftet: „Nichts anderes trägt die Zeile bei, als den Allgemeineindruck des Unbestimmten und Unprofilieren zu erhöhen – vielleicht daß wir sie auch darum als ein nur schwaches Füllsel empfinden – und uns, indem sie es tut, der klar umrissenen Situation zu entfremden.“ [Seidlin 243] Er beschreibt in der Tat die Wirkung der Zeile zutreffend, ohne jedoch die Implikationen zu sehen. Die umherirrenden Stimmen sind ein zentrales Element in der Gestaltung der unheimlichen Atmosphäre, weil sie die bequeme Zuordnung der Verlockung der Natur zu den menschlichen Jägern in Frage stellt und dafür die sinistre Möglichkeit einer unbekannten, möglicherweise dämonischen Entität substituiert. Im Gegensatz zu Seidlins Meinung wird die Situation für das lyrische Ich beängstigender und für den Leser beunruhigender genau deshalb, weil sie ihre bestimmten Konturen verloren hat und beide in Ungewißheit und Verwirrung über ihre Bedeutung zurückläßt.

Die dritte Strophe ist in ihrer Konzentration auf die menschliche Ebene unkomplizierter, außer insofern sie die Frage aufwirft, warum ein scheinbarer Freund im Zwielicht besonders gefährlich

sein sollte. Die vierte Strophe kehrt zur kosmischen Ebene zurück. Sie wirkt beruhigend, weil sie das Versprechen eines helleren Morgen anbietet. Doch ist dies mit der Erinnerung an die Möglichkeit von Tod und Verderben verbunden: „Manches bleibt in Nacht verloren.“ Wieder ist es bedeutsam, daß der Agent oder die Agenten des angedrohten Unheils nicht identifiziert werden; der Gedanke wird nicht mit einem Punkt abgeschlossen, sondern mit einem Gedankenstrich abgebrochen, als ob es mehr gäbe, was der Sprecher sagen könnte. Der Angesprochene (und der Leser) wird den Schreckensbildern seiner Phantasie überlassen.

Die Schreckbilder der Phantasie sind eindeutig die Ursache des unheimlichen Gefühls – beschrieben als „unaussprechlich Bangen“ – in den ersten drei Strophen von *Die Wunderblume* [380–81].

Es war die Nacht so wunderbar, so schwüle,  
Weit ab wohl lagen dunkle Länder viele,  
Die Ströme hört ich ferne gehen,  
Doch, wo ich war, konnt ich nicht sehen.

Und ferne sah ich aus dem grauen Schweigen  
Seltsam verschlungne Wunder dunkel steigen,  
Stumm gehen in den Finsternissen, –  
„Ach, sind es Berge, sind es Riesen?“

Aus solchen Ängsten wollt mein Herz verlangen,  
Nie fühlt ich noch so unaussprechlich Bangen.  
„Wann wird der Morgen endlich röten?  
„O Jesus, hilf aus tiefsten Nöten!“

Und wie ich rief, sah ich fern Funken sprühen,  
Ein Wunderglänzen aus der Nacht erblühen,  
Und eine Blume drin erhoben,  
Aus milden Flammen bunt gewoben.

.....<sup>23</sup>

Wieder ist die Desorientierung der Sinne verantwortlich für ein Gefühl des Unbehagens. Dafür ist in erster Linie die Unzuverlässigkeit der visuellen Information verantwortlich. Es ist Nacht; eine Nacht, die für das Verständnis des Menschen genauso unergründlich („so wunderbar“) wie in ihrer physischen Manifestation bedrückend ist („so schwüle“). Das lyrische Ich nimmt die räumliche

<sup>23</sup> Die zwei letzten Strophen sind weggelassen, weil sie nichts mit meiner Diskussion zu tun haben.

Weite, die es durchwandert, kaum wahr, und wird zudem verwirrt durch entfernte Laute (Zeile 2 und 3). Die Schlußnote der Strophe ist sein Bewußtsein, daß es verirrt ist und daß ihm seine Sinne nicht helfen können, sich neu zu orientieren. Diese Hilflosigkeit richtet die Aufmerksamkeit des Wanderers auf die Unmöglichkeit, die Gestalten und Bewegungen um sich zu identifizieren und zu erklären. Sein Verstand ist so unzulänglich wie seine Sinne und ist machtlos, den Flug der Phantasie zu zügeln.

Die zweite Strophe enthüllt, daß vor allem drei Charakteristiken der Landschaft die wachsende Angst des lyrischen Ichs hervorgerufen: ihre Weite, ihre Stille und ihre Dunkelheit. Die Strophe verbindet die drei, indem sie zunächst der Stille und dann der Dunkelheit physische Präsenz und räumliche Dimension verleiht: „Und *ferne* sah ich *aus dem grauen Schweigen* / Seltsam verschlungne Wunder dunkel steigen, / Stumm gehen *in den Finsternissen*.“<sup>24</sup> Die konkrete Welt des Tageslichts ist zergangen, und der Wanderer verliert sich in einer unermeßlichen Weite dunkler Stille (oder stiller Dunkelheit). Es gibt keine vertrauten konkreten Objekte, sondern nur unbestimmbare, sich bewegende Gestalten – kaum unterscheidbar und besonders angsterregend, weil sie wie ihr Hintergrund dunkel und schweigend sind. Die letzte Zeile der Strophe zeigt, daß das lyrische Ich von der Unmöglichkeit gequält wird, die Situation zu verstehen und durch Verstehen zu kontrollieren: „Ach, sind es Berge, sind es Riesen?“ In seiner Angst ruft der Wanderer zu Gott um Hilfe und bewirkt eine radikale Wende: ein geheimnisvolles feuriges Licht erleuchtet plötzlich die Welt. Es ist beachtenswert, daß diese unmittelbare Intervention des Übernatürlichen das Unheimliche nicht verursacht, sondern – im Gegenteil – es vertreibt, was ein Gefühl der Befreiung aus Gefahr und große Freude auslöst.

Ein Gedicht, daß die verschiedenen unheimlichen Aspekte der nächtlichen Landschaft eindrucksvoll verbindet, ist *Nachtgebet* [269–70]

Es rauschte leise in den Bäumen,  
Ich hörte nur der Ströme Lauf,  
Und Berg und Gründe, wie aus Träumen!  
Sie sahn so fremd zu mir herauf.

<sup>24</sup> Der Schrägdruck ist von mir.

Drin aber in der stillen Halle  
 Ruht' Sang und Plaudern müde aus,  
 Es schliefen meine Lieben alle,  
 Kaum wieder kannt ich nun mein Haus.

Mir wars, als lägen sie zur Stunde  
 Gestorben, bleich im Mondenschein,  
 Und schauernd in der weiten Runde  
 Fühlt ich auf einmal mich allein.

So blickt in Meeres öden Reichen  
 Ein Schiffer einsam himmeln –  
 O Herr, wenn einst die Ufer weichen,  
 Sei gnädig Du dem Steuermann!

Die erste Strophe evoziert eine Stimmung der Desorientierung und Entfremdung durch ambivalente Sinneswahrnehmungen und syntaktische Diskontinuität. Das Gedicht beginnt mit einem scheinbar natürlichen und tröstlichen Laut: „Es rauschte leise in den Bäumen.“ Bei näherem Zusehen bemerken wir jedoch, daß der erste Eindruck täuscht. Die Bäume selbst können nicht rauschen, denn sie sind kein nachgetragenes Subjekt, sondern das Objekt der Präposition ‚in‘. Das Subjekt ‚es‘ ist eine unbekannte Entität. Da es nicht identifiziert wird, ist es wohl kaum etwas, was so einfach zu erkennen wäre wie der Wind in den Blättern. So übersteigt schon die erste Aussage über die Landschaft die kognitiven Fähigkeiten des Menschen.

Die zweite Zeile enthält einen unerklärten – und unerklärbaren – Widerspruch zur ersten: „Ich hörte nur der Ströme Lauf.“ Das Rauschen der Flüsse ist der zweite, im Gedicht erwähnte Laut, und doch sagt das lyrische Ich, daß es der ‚einzige‘ ist, den es gehört hat. Ein direkter Widerspruch dieser Art führt zu einem für den Menschen, das *animal rationale*, äußerst beunruhigenden Zusammenbruch der logischen Strukturen. Die zwei nächsten Zeilen, auf den ersten Blick einfach ein Wechsel von akustischen zu visuellen Eindrücken, geben in Wirklichkeit eine gefühlsbedingte Interpretation der Landschaft, den Ausdruck eines Gefühls der Irrealität und Fremdheit. Ihre Subjektivität wird von dem unlogischen Eindruck betont, daß sowohl die Berge als auch die Abgründe zum lyrischen Ich emporblicken: „Und Berg und Gründe, wie aus Träumen, / Sie sahn so fremd zu mir *herauf*.“<sup>25</sup>

<sup>25</sup> Der Schrägdruck ist von mir.

Der Eindruck der Entfremdung wächst im Verlauf der zwei nächsten Strophen. Still und starr wird die sonst vertrauteste und sicherste Umgebung (das Heim) plötzlich seltsam und fremd: „Kaum wieder kannt ich nun mein Haus.“ Schlaf, der Bruder des Todes, und der gespenstige Effekt des Mondlichts (beides traditionelle Topoi) tragen zu dem Prozeß bei, welcher das Vertraute entfremdet: „Mir wars, als lägen sie [meine Lieben] zur Stunde / Gestorben, bleich im Mondenschein.“ Diese Entfremdung von etwas, was der Ort der größten Geborgenheit sein sollte, erweckt ein Gefühl der völligen Vereinsamung, welches durch die unermessliche Weite der Natur verstärkt wird („in der weiten Runde“). Kurz, das lyrische Ich empfindet die Situation als unheimlich, wie das Wort ‚schauernd,‘ zeigt, welches so oft in Eichendorffs Gedichten mit dem Unheimlichen assoziiert ist: „Und schauernd in der weiten Runde / Fühlt ich auf einmal mich allein.“

Die letzte Strophe steigert die Stimmung der Entfremdung zu kosmischen Proportionen. Das lyrische Ich vergleicht seine Erfahrung mit anderen, in denen der Mensch seine Vereinsamung und Verwundbarkeit am schärfsten fühlt, d. h. wenn er sich mit der Natur in ihrer überwältigendsten Gestalt konfrontiert sieht: „So blickt in Meeres öden Reichen / Ein Schiffer einsam himmelan.“ Dieses Bild, mit seiner Suggestion von Trostlosigkeit („öde“) bestätigt nicht nur das Gefühl des Unheimlichen, sondern verstärkt es. Obgleich die letzten beiden Zeilen des Gedichts eine Spur von Hoffnung enthalten (die mögliche Intervention einer rettenden Macht) konzentrieren sie sich auf jene Angst vor dem Unbekannten (als Angst vor dem, was nach dem Tod kommt), welche hier wie auch anderswo die Wurzel des Unheimlichen ist. Es ist interessant zu sehen, wie das Bild, welches für den Tod gebraucht wird, den Schauer und das Unbehagen steigert, welche die Unermesslichkeit der Natur erzeugt: der Tod ist die unendliche Ausweitung des Raums, das vollständige Verschwinden der Grenzen („...wenn einst die Ufer weichen ...“).

Wie oben erwähnt, umfaßt die Reaktion, die wir als unheimlich bezeichnen, ein weites Spektrum von Emotionen von akuter Beklommenheit bis zu einem vagen Gefühl der Unruhe. Es war meine Absicht, die ganze Reichweite darzustellen vom intensivsten Gefühl des Unheimlichen an. Mein letztes Beispiel repräsentiert das andere Extrem: das Unheimliche in seiner flüchtigsten Form, in der es nicht mehr ist als ein vages Empfinden der Unruhe oder Irrealität. Eines der besten Beispiele einer solchen Stimmung ist das Gedicht *Nachts* [12].

Ich wandre durch die stille Nacht,  
 Da schleicht der Mond so heimlich sacht  
 Oft aus der dunklen Wolkenhülle,  
 Und hin und her im Tal  
 Erwacht die Nachtigall,  
 Dann wieder alles grau und stille.

O wunderbarer Nachtgesang:  
 Von fern im Land der Ströme Gang,  
 Leis Schauern in den dunklen Bäumen –  
 Wirrst die Gedanken mir,  
 Mein irres Singen hier  
 Ist wie ein Rufen nur aus Träumen.

Das lyrische Ich empfindet ein Gefühl der Unwirklichkeit, das Ergebnis der verwirrenden Wirkung unbestimmter oder ambivalenter Sinneswahrnehmungen. Doch ist für den, der mit ähnlichen Situationen in anderen von Eichendorffs Werken vertraut ist, die Möglichkeit einer Gefährdung gegenwärtig, welche gewöhnlich das Unheimliche begleitet, und zwar um so mehr, weil das lyrische Ich sich ihrer nicht bewußt ist.

Die erste Strophe etabliert, wie so oft, die Szene. Diese besteht aus keiner deutlich konturierten physischen Landschaft, sondern aus Nacht. Die Dunkelheit nimmt eine räumliche Dimension an und löst die konkrete Welt des alltäglichen Lebens ab. Im Rest der Beschreibung dominiert eine beunruhigende Ambivalenz, die aus dem kontrapunktischen Nebeneinander von Licht und Dunkelheit, Schweigen und Klang herrührt. Die Nacht wird als „still“ bezeichnet – was sowohl schweigend als auch bewegungslos bedeuten kann – und doch ist sie von zuweilen sich bewegendem Lichtern und Lauten belebt. Das Licht selbst ist ungewiß: es ist schwach und trübe, da der Mond nur gelegentlich durch die dunklen Wolken bricht, und ist dazu von der Art, mit der in der Literatur oft das Unheimliche und Übernatürliche assoziiert ist. Außerdem ist die Nacht am Ende der Strophe, wenn sich der Mond wieder verbirgt, nicht schwarz, sondern „grau.“ Und schließlich ist es befremdend, daß die Bewegung des Mondes verstohlen wirkt („schleicht“).

Die Stille, in der ersten Strophe hin und wieder vom Lied einer Nachtigall unterbrochen, wird mit dem letzten Wort („stille“) wiederhergestellt, nur um in der zweiten Strophe, welche dem Lied der Nacht und seinen Effekten gewidmet ist, vertrieben zu werden. Dieses Lied wird „wunderbar“ genannt, was impliziert, daß es das rationale Verständnis übersteigt. Es besteht aus denselben zwei Lauten, die wir in *Nachtgebet* gefunden haben: dem Laut von

Flüssen und einer rauschenden Bewegung in den Bäumen. Weil der Laut der Flüsse aus großer Entfernung kommt, gewinnt die Szene räumliche Ausdehnung (und deshalb – potentiell – endlose Weite). In diesem Gedicht ist das Rauschen in den Bäumen besonders unheimlich, weil es „Schauern“ ist, als ließe eine unbekannte Präsenz die Bäume selbst zittern. Zudem sind die Bäume wie die Wolken in der ersten Strophe dunkel und deshalb ununterscheidbar und bedrohlich.

Die Wirkung der nächtlichen Natur und ihres Liedes auf den ihr ausgesetzten Menschen ist intellektuelle und sensuelle Desorientierung. Die Nacht verwirrt die rationalen Kategorien und verhindert klares Denken: „Wirrst die Gedanken mir.“ Das lyrische Ich und sein Lied („irres Singen“) haben sich buchstäblich verirrt. Durch diesen Verlust der Orientierung wird die Verbindung des Menschen mit der konkreten Realität (oder vielleicht das Verstehen dessen, was Realität ist) gefährdet: „Mein irres Singen hier / Ist wie ein Rufen nur aus Träumen.“ Ein solcher Zustand ist sowohl an sich unheimlich als auch gefährlich, weil er die Anfälligkeit des Individuums für die Verlockung des Dämonischen steigert. Das Unheimliche dieser Situation liegt vor allem in seiner fundamentalen Ambivalenz. Eine Traumlandschaft wie die hier beschriebene erweckt ein Gefühl der Verzauberung und übt eine unleugbare Faszination aus. Jedoch evoziert die Erfahrung, allein in einer fremden Welt zu sein, in der unbekannte Gesetze herrschen (und die deshalb nicht kontrollierbar ist) genau die angsterregende ontologische Unsicherheit, die von Jones<sup>26</sup> als die Quelle des Unheimlichen identifiziert wurde.

Indem wir uns noch einmal die analysierten Gedichte ins Gedächtnis zurückrufen, können wir eine allgemeine Beschreibung der Funktion versuchen, welche das Unheimliche in der Weltsicht Eichendorffs besitzt. Die letzte Strophe von *In der Nacht* [253–54] drückt in eindrucksvoller Weise Eichendorffs Überzeugung von der essentiellen Unsicherheit der menschlichen Existenz aus:

O Herr! auf dunkelschwankem Meere  
Fahr ich im schwachen Boot  
Treufolgend Deinem goldenen Heere  
Zum ewgen Morgenrot.

<sup>26</sup> Sieh oben Anmerkung 18.



Die Welt der Natur in ihrer Weite, Unergründlichkeit und überwältigenden Macht ist voller Gefahren für die physische Existenz des Menschen, während die dämonischen Mächte, die sie beherbergt, das Heil der Seele gefährden. Ohne die Hilfe Gottes vermag der Mensch genauso wenig diesen Gefahren zu widerstehen, wie das stürmische Meer zu bezwingen. Wahre Geborgenheit ist nicht von dieser Welt; sie kann erst im nächsten Leben gefunden werden und auch dann nur, wenn der Mensch in echter Demut die Führung der himmlischen Mächte akzeptiert, um die Klippen und Felsen des irdischen Lebens zu umschiffen.

Für alle, die sich Gottes Hand übergeben, sind die Nächte sternenhell und die Welt nicht unheimlich. Jedoch neigen die meisten Menschen, oder alle Menschen die meiste Zeit, dazu, ihre Nichtigkeit und Gebrechlichkeit zu vergessen. Beeindruckt vom eigenen Verstand halten sie sich für fähig, die Welt um sich zu verstehen und zu kontrollieren. Unter diesen Umständen wird jeder Hinweis, daß die Welt für menschliche Kategorien zu immens und zu geheimnisvoll ist und daß unsere Sinne und unser Denken nicht nur fehlbar sind, sondern vielleicht grundsätzlich betrogen, als höchst verunsichernd empfunden. Solche Momente sind unheimlich in der buchstäblichen, ursprünglichen Bedeutung von unbekannt oder unerkennbar, unvertraut, inkommensurabel.

Diese Definition überschneidet sich mit der Schellings, wie sie von Freud zitiert wird, daß das Unheimliche etwas ist, was hätte verborgen bleiben sollen und was hervorgetreten ist, solange wir ‚verborgen bleiben sollte‘ mit ‚ist normalerweise verborgen‘ ersetzen. Das Unheimliche umfaßt so manches, was der Mensch vor sich selbst verbirgt, um sein tägliches Leben meistern zu können. Wichtiger, es umfaßt ebenso das, wovon der Mensch kein wirkliches Wissen besitzt, sondern nur flüchtige Ahnungen. Dieses Unbegreifliche, das sich normalerweise der Kenntnis des Menschen völlig entzieht, dringt in sein Bewußtsein ein, aber nicht genug, um von ihm begriffen zu werden. Sein Hervortreten ist erschreckend, weil es sich nur teilweise enthüllt, und es liegt in der Natur des Menschen, das zu fürchten, was er nicht versteht. In Eichendorffs Lyrik repräsentiert dieses Unheimliche, wie das Phantastische Todorovs, einen Augenblick des Zögerns. Das Unheimliche ist das Schicksal derer, die von Ahnungen der Unzulänglichkeit ihrer irdischen Weltsicht heimgesucht werden, aber die noch nicht den Mut oder die Weisheit gefunden haben, diese zurückzuweisen und einen höheren Glauben anzunehmen.

Olaf Briese

## „Vollender romantischer Naturphilosophie“. Weltenbaum, Weltenseele und Weltgrammatik bei Gustav Theodor Fechner

Als 1825 eine Broschüre „Vergleichende Anatomie der Engel“ eines gewissen Dr. Mises erschien, eines Autors, über den sich nichts weiter ermitteln ließ, und als diese frühe Abhandlung 1875 in einem Sammelband erneut herausgegeben wurde – mittlerweile hatte Gustav Theodor Fechner sein Pseudonym gelüftet und vereinte sie mit anderen Arbeiten wie „Warum wird die Wurst schief durchgeschnitten?“ oder „Beweis, daß der Mond aus Jodinen besteht“ –, dürfte diese Schrift dem Leser als eine der vielen aufklärerischen Pamphlete gegen Glaube und Religion vorgekommen sein. Eine Untersuchung der Gestalt, der Sinnesorgane und der Sprache der Engel, noch dazu von einem mittlerweile als prominenten Fachgelehrten und Entdecker des sogenannten „WeberFechnerschen Gesetzes“ bekannten Physikprofessors kann nur wie eine der damals recht verbreiteten „gelehrten Satiren“ auf vermeintlichen Mystizismus und Aberglaube gewirkt haben.<sup>1</sup>

Nur wer wußte, daß derselbe Autor, dessen Liste physikalischer Fachveröffentlichungen fast dreihundert Titel umfaßte, auch mit umfangreichen philosophischen Buchpublikationen wie „Nanna oder über das Seelenleben der Pflanzen“ (1848) und „Zend-Avesta oder über die Dinge des Himmels und des Jenseits“ (1851) hervorgetreten war, konnte vielleicht ahnen, daß Fechner in dieser Schrift unter dem Gewand des Komischen sehr eindringlich mit bestimmten überlieferten Fragestellungen rang und daß sie keineswegs, wie er später nachdrücklich versicherte, „scherzhaft gemeint

<sup>1</sup> Marilyn E. Marshall (Gustav Fechner, Dr. Mises, and the Comparative Anatomy of the Angels. In: Journal of the History of the Behavioral Sciences V, 1969, S. 39ff.) stellt Fechner in die Tradition der „gelehrten Satire“, geht aber auch auf das ambivalente und nur scheinbar distanzierte Rollenspiel Fechners ein und auf Quellen seiner Anschauungen. Allerdings geht sie romantischen Vorlagen nicht weiter nach und lenkt den Blick auf antike Leib-Seele-Lehren, die Fechner aus seiner Gymnasialzeit gekannt haben soll.

war“.<sup>2</sup> Manchen galten diese Fragen im Zuge der Kantschen Religionskritik oder der Anstrengungen der Naturwissenschaften zwar als weitgehend erledigt, aber für Fechner waren sie mit ihrer langen Problemgeschichte unbedingter Bestandteil philosophischer Arbeit. Wie konnte einer der bekanntesten deutschen Naturwissenschaftler des 19. Jahrhunderts solche spekulativen Fragestellungen aufgreifen? Wie kam Fechner zu seiner „Anatomie der Engel“, insbesondere zu der Analyse ihrer Sprache? Warum konnte er in den Rang des „Vollender[s] der romantischen Naturphilosophie“<sup>3</sup> rücken? In drei Abschnitten – Darstellung von Fechners Auffassung der Welt- und Engelsprache, Untersuchung seiner Bezüge zu romantischen und mystischen Vorlagen und Umriss des zeitgenössischen Kontextes soll dieser Problemstellung nachgegangen werden.

## I.

An der Leipziger Universität, an deren philosophischer Fakultät der als Vielschreiber bekannte Kantianer Krug regierte, stillte der Medizinstudent Fechner seinen philosophischen Hunger durch Griff nach Okens „Lehrbuch der Naturphilosophie“ und nach anderen Klassikern romantischer Naturspekulation, so daß er anschließend sogar den Vorsatz hatte, sich zu habilitieren, nur um „naturphilosophische Ideen im Schelling-Oken'schen Geiste“ vorzutragen.<sup>4</sup> Auch wenn sich dieser Plan nicht erfüllte und er durch eher zufällige Umstände auf das Gebiet der Physik geriet, dem er lebenslang treu bleiben sollte, verfolgte Fechner mit pseudonymen, später jedoch unter eigenem Namen veröffentlichten Schriften seine ursprünglichen Interessen weiter. Sprach schon Wieland angesichts der Ansprüche der Naturwissenschaften 1781 davon, daß die Natur „immer wundervoller, geheimnißreicher, unerforschlicher“ wird, „je mehr sie gekannt, erforscht, berechnet, gemessen und gewogen wird“<sup>5</sup>, war dieses durch die weiter fortschreitende praktische und theoretische Entzauberung der Welt

<sup>2</sup> Zit. nach: Wilhelm Wundt: Gustav Theodor Fechner. In: Wilhelm Wundt, Reden und Aufsätze. Leipzig 1913, S. 264.

<sup>3</sup> Ebenda, S. 312.

<sup>4</sup> Zit. nach: J[ohann] E[mil] Kuntze: Gustav Theodor Fechner. Ein deutsches Gelehrtenleben. Leipzig 1892, S. 72.

<sup>5</sup> Christoph Martin Wieland: Ueber den Hang der Menschen, an Magie und Geisteserscheinungen zu glauben (1781). In: Werke, Berlin o.J., Bd. 32, S. 356.

entstandene Bedürfnis nach Wundervollem zu Fechners Zeiten nicht minder drängend. Entgegen kantisch orientierten Naturwissenschaftlern, die darauf hielten, alle Welträtsel umstandslos lösen zu können und etwa annahmen, das Leben selbst durch therapeutisch-diätetische Praktiken auf einhundertachtzig bzw. zweihundertsechzig Jahre verlängern zu können<sup>6</sup>, gab es philosophische Ansätze, welche die Unverfügbarkeit der menschlichen und außermenschlichen Natur betonten und stattdessen von einem einheitlich gebildeten Kosmos mit untergründig wirkenden transzendenten, absoluten oder göttlichen Prinzipien ausgingen. Der Option für Aufklärung und Aufhellung aller Seinsbezirke setzten sie einen intuitiv getönten Typ von Wissenschaft entgegen, der die Welt nicht menschlicher Autonomie unterwarf, sondern davon ausging, daß der Mensch selbst nur Teil eines unendlichen Seinsgefüges ist. Nicht er durchdringt die Unendlichkeit, sondern sie ihn. Nicht der Mensch schafft sich, wie Hufeland, der Physiologe Burdach oder der Mediziner Clemens erhofften, durch Reformen und vernünftige Enthaltksamkeit ein quasi unendlich langes Leben, sondern allein durch seinen wohlgefügteten Platz im einheitlichen Weltorganismus partizipiert er an einer objektiven Unendlichkeit.

Auch Fechners naturphilosophische Ansichten sind aus der Opposition gegen diese Art instrumentellen Weltverständnisses zu verstehen. Er griff auf romantisch-naturphilosophische Denkmuster zurück und entwickelte eine Unsterblichkeitslehre, die sich nicht auf Lebensverlängerungsthesen, auf den Anspruch moralischer Postulate oder auf ästhetisch-poetische Verweisungsmetaphern beschränkte.

Geradezu spekulativ-naturalistisch versuchte er, mystische und metaphysische Traditionen sowie Ansätze der modernen Naturwissenschaft miteinander in Einklang zu bringen. In „Zend-Avesta“ – der Buchtitel verweist auf die 1771 für die Wissenschaft neu entdeckte Grundschrift persischer Religion und Philosophie, die 1776 durch Johann Friedrich Kleucker, einen wichtigen Vermittler nichtchristlicher Religionen in Deutschland, aus dem Französischen ins Deutsche übersetzt worden war<sup>7</sup> –, entwickelte

<sup>6</sup> Vgl.: Karl Friedrich Burdach: Die Physiologie als Erfahrungswissenschaft. Leipzig 1830, Bd. 3, S. 564; August Clemens, Einige Worte über Dauer und Einteilung des menschlichen Lebens. In: Zeitung für die Elegante Welt, Nr. 23 und 24, 1. u. 2. Febr. 1833, S. 89 ff.

<sup>7</sup> Vgl.: Zend-Avesta . . ., Par Anquetil du Perron, Paris 1771; Zend-Avesta, Zoroasters Lebendiges Wort . . ., Nach dem Franz. des Herrn Anquetil von Johann Friedrich Kleucker, Th. 1–3, Riga 1776–1783.

Fechner eine umfassende Stufentheorie der Welt von Anorganik über Organik und Mensch bis hin zu Unsterblichen, Engeln und Gott. In merkwürdiger Verquickung naturalistisch-monistischer und christlich-mystischer Vorlagen schuf er ein Modell, das alle Seinsformen in Entwicklung erfaßte und in werthaftem Aufstieg von der Sphäre der Dunkelheit bis hin zum Licht begriff. (Mit der persischen Lehre Zoroasters hat das allerdings so wenig gemein wie Nietzsches Zarathustra mit dem historischen Vorbild. Fechners Titel scheint vor allem eine Werbung für die ein Jahr zuvor von seinem Freund Hermann Brockhaus erneut verlegte Auswahl des „Zend-Avesta“ zu sein).

Kennzeichnend für Fechners Programm ist eine zunehmende Perfektibilisierung und Sublimierung der natürlichen Gegebenheiten, bis schließlich der Mensch, die vorläufige Krone der Schöpfung im Tod seinen Leib, die banale stoffliche Hülle, verliert, in die kosmische Lichtsphäre der reinen Seelen aufsteigt und dort, den Engeln nahe, unsterblich weiterlebt. Diese Engel sind reine Lichtwesen, ihr Geistleib ist vollendete Kugelform, die Form, auf welche – wie er offenbar in Anschluß an Oken ausführte<sup>8</sup> – das ganze Sein teleologisch hindrängt. Sie sind ideale geistige Gebilde, etwa Leibniz' metaphysischen Punkten oder den späteren Gestalten aus Fechners Atomenlehre vergleichbar<sup>9</sup>, nur daß sie greifbare Ausdehnung besitzen, allerdings ohne deshalb eines materiell-stofflichen Substrats zu bedürfen.

Ein wichtiger Bestandteil dieser zunehmenden Perfektibilität ist eine sich vervollkommnende Art der Verständigung, des geistigen Austauschs. In diesen unorthodoxen Engelgestalten, die weder den biblischen, noch den Gebilden aus Renaissance und Barock gleichen, sondern eher denen kabbalistisch-mystischer Spekulationen, ist auf vollkommene Art und Weise präsent, was das ganze Sein von den Stufen der Anorganik an durchwirkt: die Suche nach dem idealen Ausdruck, nach der idealen Repräsentation Gottes. Denn sein die Einheit der Welt bedingendes Wesen zeigt sich nicht nur retrospektiv und progressiv und ist nicht nur bei Gottes anfänglichem „Es werde Licht“ (Gen. I, 3-4) und den schließlich vollendeten Lichtwesen offenbar, sondern sie ist aktuell in jeder der denk-

<sup>8</sup> Vgl.: Lorenz Oken: Lehrbuch der Naturphilosophie. Jena 1809–1811, Bd. 1, S. 31: „Das Universum ist eine Kugel, und alles, was im Universum ein Totales ist, ist eine Kugel“. „Der seiende Gott ist eine unendliche Kugel“.

<sup>9</sup> Vgl.: Gustav Theodor Fechner: Ueber die physikalische und philosophische Atomenlehre. Leipzig 1855.

baren Seinssphären präsent. Alle diese Sphären drücken Fechner zufolge in einer „Natureschrift“<sup>10</sup> – welche Traditionen er damit aufnimmt, wird noch zu behandeln sein – auf ihre jeweils spezifische Art göttliche Qualitäten aus. Sie sind Signaturen, Hieroglyphen, sind Symbole göttlichen Wirkens. Beeinflußt von Schelling, nimmt Fechner eine göttliche Weltseele an, die sich in allen Seinsformen spiegelt: „Der Thierleib spiegelt sie in gleicher Weise. Der Pflanzenleib spiegelt sie in gleicher Weise. Die Erde spiegelt sie in gleicher Weise. Alle Himmelskörper spiegeln sie in gleicher Weise“.<sup>11</sup> Darüber hinaus entwickelt er in Analogie zur Existenz der fünf äußerlichen Sinnesorgane für jede ontische Ebene spezifische Ausdrucks- und Austauschformen: Mechanischer Druck im anorganischen Bereich, Geschmack im Flüssigkeitsbereich, Pflanzen teilen über Geruch einander mit, die Medien tierischer Verständigung sind Laut und Gehör. Befindet sich der Mensch nur erst in Annäherung an die vollkommene Lichtsphäre, ist dort die höchste Art von Seelenverbindung schließlich die „Augensprache der Liebe“.<sup>12</sup>

Denn die menschliche Lautsprache ist noch keinesfalls das ideale Medium der Selbstverständigung oder der Verständigung der Menschen untereinander bzw. mit Gott. Diese Sprache ist „nicht reich genug, alle in Betracht kommenden sächlichen Verhältnisse scharf zugleich zu bezeichnen und zu unterscheiden“<sup>13</sup>, da sie stets auf äußere Worte als Hilfsmittel zurückgreifen muß, auf starr fixierte konventionelle Lautmarken. Dem entgegen entwirft Fechner einen künftigen Geisteszustand der Unsterblichkeit, in welchem der Mensch – nun schwerlich noch als Mensch zu bezeichnen, sondern aufgerückt in die Sphäre der Engel bzw. ihnen zumindest sehr nahe, enthoben aller materiellen Bindungen, ein

<sup>10</sup> Gustav Theodor Fechner: *Zend-Avesta oder über die Dinge des Himmels und des Jenseits. Vom Standpunkt der Naturbetrachtung*. Leipzig 1851, Bd. 2, S. 315.

<sup>11</sup> Gustav Theodor Fechner: *Ueber die Seelenfrage. Ein Gang durch die sichtbare Welt, um die unsichtbare zu finden*. Leipzig 1861, S. 190. Michael Heidelberger (*Die innere Seite der Natur. Gustav Theodor Fechners wissenschaftlich-philosophische Weltauffassung*. Frankfurt/M. 1993, S. 123ff.) gibt eine gute Darstellung der Bezüge zu Schelling, ansonsten aber versteht er Fechner – schon der Titel dieser Abhandlung ist Programm – nicht von seinen Quellen her, sondern von positivistischen Nachfolgern wie Helmholtz und Mach.

<sup>12</sup> Dr. Mises: *Vergleichende Anatomie der Engel. Eine Skizze*. Leipzig 1825, S. 24 ff.

<sup>13</sup> Fechner (*Anm. X*), Bd. 3, S. 133.

ideales Band zur umgebenden Welt und zu anderen Unsterblichen knüpft. Er

„wird sich nicht mehr abmühen, durch Worte und Geberde einen Gedanken in Andern zu erzeugen, sondern in der unmittelbaren Einwirkung der Geister auf einander, die nicht mehr durch die Körper getrennt, sondern durch die Körper verbunden werden“<sup>14</sup>,

kommt es zum Austausch von Empfindungen, Gefühlen und Gedanken. Getreu des Stufenmodells des Aufsteigens vom Tastsinn bis zum Lichtsinn und angesichts dessen, daß Licht für Fechner eine immaterielle Erscheinung ist, schreibt er: „Es wird kein Sehen, Hören im Sinne des Diesseits mehr für sie geben. (...) Einzelne Sinnesorgane für uns werden wir jenseits gar nicht mehr haben“.<sup>15</sup> Dieser Zustand des „Schlafwachens“ wäre „nur uneigentlich Sehen, Hören zu nennen, und doch die Leistungen davon in höherm Sinn vollziehend“.<sup>16</sup> Der Mensch „nimmt ins Jenseits seine bisherige Leibesgestalt mit hinüber, ohne die Last seiner bisherigen Leibesmaterie“.<sup>17</sup> Für die Art der Seelenverbindung hat das die Folge, daß auch eine Sprache „dort wird gesprochen werden können ohne Mund und gehört werden ohne Ohr“.<sup>18</sup> Es kommt zu einem „Wechselleben“, zu einem „Ineinandergreifen“ der Geister<sup>19</sup> mittels sublimier tonaler oder visueller Kontakte.

Die Engel schließlich, für die der Leib-Seele-Dualismus vollends hinfällig geworden ist, verkehren mittels einer Gestaltsprache miteinander, die im Grunde eine Gestaltschrift ist. Hielt Fechner den sterblichen Menschen zugute: „so ist das Leibliche oder Körperliche gleich einer Schrift, das Geistige, Psychische (...) wie der zugehörige Sinn der Schrift“<sup>20</sup>, so befinden sich bei den Engeln Ausdruck und Ausgedrücktes restlos in Identität. Schrift, Sprache und Sinn sind ineinander übergegangen und vollendet deckungsgleich:

„Den Engeln ist das Licht das Element. (...) An sich sind die Engel durchsichtig, aber sie können sich willkürlich Sprachen ertheilen; sie sprechen durch farbige Lichtstrahlen mit einander, wie wir durch verschiedenen modificirte Schallstrahlen. Was ein Engel dem Andern sagen will, das

<sup>14</sup> Dr. Mises: Das Büchlein vom Leben nach dem Tode. Dresden 1836, S. 4.

<sup>15</sup> Fechner (Anm. X), Bd. 3, S. 85.

<sup>16</sup> Ebenda, S. 87

<sup>17</sup> Ebenda, S. 145

<sup>18</sup> Ebenda, S. 143.

<sup>19</sup> Dr. Mises (Anm. XIV), S. 27, 17.

<sup>20</sup> Fechner (Anm. X), Bd. 2, S. 313.

malt er auf seiner Oberfläche; der andre sieht das Bild und weiß, was in jenes Seele vorgeht“.<sup>21</sup>

Diese Annahme einer Farbensprache war, obwohl ohne ausführliche Begründung vorgetragen, ein bemerkenswerter Neuansatz gegenüber den bisherigen Theorien physiognomischer, musikalischer oder Lichtkommunikation. Diese Neuerung ergab sich offenbar aus Fechners Anschluß an Goethes Farbenlehre und deren spekulativer Interpretation durch die Romantiker Runge und Steffens von 1810. Hatte Goethe in seiner Farbenlehre angenommen, daß das Licht eine einheitlich weiße Grundqualität darstellt, die sich durch Brechung im äußerlichen Medium des Äthers in farbliche Quantitäten auseinanderlegt – „Alles Lebendige strebt zur Farbe, zum Besondern, zur Spezifikation“<sup>22</sup> –, überhöhte Steffens zwei Jahre später diesen Gedanken spekulativ in seiner Vorrede zu Runges „Farbkugel“. (Diese Schrift Runges versuchte übrigens darzulegen, daß „die Kugel die Figur sei, um das Verhältnis der fünf Farben-Elemente zueinander vollkommen auszudrücken“<sup>23</sup>; auch auf diese Überlegungen könnte Fechner Bezug genommen haben, wenn er nicht, was allerdings wahrscheinlicher ist, den Neuabdruck von Steffens' Ausführungen in einem Sammelband von 1821 heranzog). Nach Steffens sei das Farbenspiel der gegenseitige Bezug von realen Objekten aufeinander, und es zeige Verweise auf transzendente Regionen:

„In den Farben spielt der zärtteste Geist der Natur, und indem sie hier leicht aufgetragen, leicht wechselnd, mannigfaltig spielend, dort festgehalten, gleichsam erstarkt erscheinen, zeigen sie, im Lebendigen wie im Todten, bestimmte Richtungen und wechselnde Spiele eines höhern Lebens“.<sup>24</sup>

Diese Ansätze – seine Steffenslektüre hat er später bezeugt<sup>25</sup> – führte Fechner offenbar bewußt weiter, und er verwob sie mit seinem Modell ontischer und sprachlicher Vervollkommnung in der Sphäre der Engel. Indem er davon ausging: es läßt

<sup>21</sup> Dr. Mises (Anm. XII), S. 28ff.

<sup>22</sup> Johann Wolfgang Goethe: Zur Farbenlehre (1808). In: Goethes Werke, hg. von Erich Trunz, München <sup>8</sup>1981, Bd. 13, S. 454.

<sup>23</sup> Philipp Otto Runge an Henrik Steffens, März 1809. In: Philipp Otto Runge. Von der Begier nach der Möglichkeit der Bilder. Briefwechsel und Schriften zur bildenden Kunst, hg. von Hannelore Gärtner, Leipzig 1982, S. 269 f.

<sup>24</sup> Henrik Steffens: Ueber die Bedeutung der Farben in der Natur (1810). In: Schriften, Breslau 1821, Bd. 2, S. 6.

<sup>25</sup> Vgl.: Kuntze (Anm. IV), S. 40.



„der Engel sein Element, das Licht, im gewöhnlichen Zustande unmodifiziert durch sich ein- und austreten, was eben die klare – Durchsichtigkeit bedingt, aber wenn er mit dem andern sprechen will, nöthigt er es farbig zu werden indem er es nach seiner Willkühr zerstreut“,<sup>26</sup>

erweiterte er Goethes Modell einer lebendigen Natur und des lebendigen Lichtes. So, wie Fechner Seele und Geist eng an Licht und Farbe band, beseelte und durchgeistigte er umgekehrt Licht und Farbe.

In Fechners Theorie einer sprachlich-mystischen Gemeinschaftlichkeit der Menschen untereinander und, was für ihn unbedingt dazugehört, mit Gott, ergaben sich zwar im Lauf der Jahre gewisse Akzentverschiebungen. Nahm er in seiner „Vergleichenden Anatomie der Engel“ bekleidet mit einem schützenden Pseudonym, alle seine folgenden Gedanken einer vollendeten Sprache der Engel durch reine Licht- und Farbensprache phantasievoll-spekulativ vorweg, gab er mit „Das Büchlein vom Leben nach dem Tode“ (1836), ebenfalls noch unter seinem Pseudonym, eine konkretere Fassung seiner Gedanken, wobei er aber statt von Engeln dort in anthropozentrischer Ausrichtung eher von „gestorbenen Genien und Heiligen“ sprach, welche in ihrem „Sonnenleben“ sich „mittelst des Lichtstrahls und der Gravitation in alle Weltenräume hinausblicken und hinausfühlen“.<sup>27</sup> In „Nanna oder über das Seelenleben der Pflanzen“ (dieser Name der Frau des nordischen Lichtgottes Baldur war aus Uhlands Werken entlehnt) unternahm er dann eine untergründige Gleichsetzung von Unsterblichen und Engeln. Die dreibändige Schrift „Zend-Avesta“ schließlich kam mit einem quasi-materialistischen Einschlag zu der Auffassung, daß die vollkommen im Einklang miteinander befindlichen Engel nichts anderes als Planeten-Seelen wären, und Fechner rückte Gott dabei tendenziell in den Rang einer entsprechenden Zentralsonne. Die Idee einer Farbsprache bzw. Farbschrift trat dabei hinter dem traditionellen Moment eines Lichtverkehrs zurück.

Dieser Akzentwechsel ändert jedoch nichts an Fechners Grundkonzept einer universell präsenten Weltseele, einer Weltgrammatik, die auf allen spezifischen Seinsebenen wechselnde Ausformungen findet, wobei die Geister der jeweils höheren Ebene die der jeweils unteren umgreifen und verstehen können. Gott erfaßt

<sup>26</sup> Dr. Mises (Anm. XII), S. 30 f.

<sup>27</sup> Dr. Mises (Anm. XIV), S. 33, 45.

„alles unser Geistiges unmittelbar als solches, weil wir mit einem Theile seiner zusammenfallen; wir erfassen bloß einen Theil seines Geistigen unmittelbar als solches, weil wir bloß mit einem Theile seiner zusammenfallen“.<sup>28</sup>

Das traditionsreiche, sich wahrscheinlich von Porphyrius beschreibende Modell des Erkenntnis- und Weltenbaumes aufgreifend, führt Fechner aus:

„Die Geisterwelt in ihrer Vollendung wird daher nicht eine Versammlung, sondern ein Baum von Geistern seyn, dessen Wurzel in dem Irdischen eingewachsen ist und dessen Krone wieder in Gott wurzelt. Nur die größten und edelsten Geister, Christus, die Genien und Heiligen, vermögen unmittelbar mit ihrem besten Theile bis zu Gott hinanzuwachsen (. . .). So sind die gestorbenen Genien und Heiligen die wahren Vermittler zwischen Gott und den Menschen: sie sind zugleich der Ideen Gottes theilhaftig“.<sup>29</sup>

## II.

Lebte Fechner, mentalitätsgeschichtlich betrachtet, Mitte des 19. Jahrhunderts in einer Umbruchperiode, in der sich gerade angesichts der theoretisch und praktisch forcierten Profanierung aller Lebensbereiche das Bedürfnis nach neuem Heiligen regte, und stillten auch andere aufgeklärt-romantische Geister wie Heinrich Heine ihren Bedarf an Transzendenz etwa durch einen merkwürdig verweltlichten Marienglauben oder sehr welthaltige Unsterblichkeitsbilder,<sup>30</sup> griff Fechner in dieser Situation programmatisch auf bewährte Denkmuster zurück. Fehlt unter den Verweisen Fechners keiner der wichtigen Repräsentanten romantischer Naturphilosophie in Deutschland – Schelling, Steffens, Oken, Schubert, selbst dem katholischen Baader erweist er seine Reverenz –, sind das keine marginalen Einsprengsel, sondern Hinweise auf die Quellen, denen sich Fechner verpflichtet wußte und die ihrerseits, ohne daß Fechner das in jedem Fall reflektierte, auf ältere neuplatonische, kabbalistische bzw. mystische Muster zurückwiesen. Waren Fechners Gedanken eines Lichtverkehrs der Unsterblichen und der Engel möglicherweise Jung-Stillings „Theorie der Geister-

<sup>28</sup> Fechner (Anm. X), Bd. 1, S. 413.

<sup>29</sup> Dr. Mises (Anm. XIV), S. 33.

<sup>30</sup> Vgl.: Michel Espagne: Die tote Maria: ein Gespenst in Heines Handschriften. In: DVfLG, Bd. 57, Jg. 1983, S. 298ff.; Olaf Briese: „Ich daran zweifeln?“. Heines Vorstellungen menschlicher Unsterblichkeit. In: DVfLG (Mitte 1995).

kunde“ (1808) entlehnt,<sup>31</sup> könnte die Idee einer universellen einheitlichen Chiffrenschrift der Natur in all ihren Erscheinungen an Novalis, insbesondere an seine Athenäums-Fragmente oder an das Romanfragment „Die Lehrlinge zu Sais“ angelehnt sein, an dessen Beginn sich der Schlüsselsatz von jener „Chiffrenschrift“ findet, der

„man überall, auf Flügeln, Eierschalen, in Wolken, im Schnee, in Kristallen und in Steinbildungen, auf gefrierenden Wassern, im Innern und Äußern der Gebirge, der Pflanzen, der Thiere, der Menschen, in den Lichtern des Himmels“<sup>32</sup>

begegnet und die „das Lösungswort für die Seele jedes Naturkörpers“ enthält und auf die „heilige Sprache“, die Sprache Gottes und seines Urvolkes, hindeutet.<sup>33</sup>

Kennzeichnet Novalis diese Art von Schrift in mehreren Anläufen auch als Form musikalischen Ausdrucks –

Das wird die goldne Zeit seyn, wenn alle Worte Figurenworde – Mythen – und alle Figuren – Sprachfiguren – Hieroglyphen seyn werden – wenn man Figuren sprechen und schreiben – und Worte vollkommen plastisieren, und Musiciren lernt“–,<sup>34</sup>

verweist er damit auf ein Grundthema romantischer Sprach- und Schriftphilosophie: daß Musik und nicht Sprache bzw. Schrift als der vollkommene lautmalerische Ausdruck des Göttlichen zu gelten habe. Diese These, welche sich über E. T. A. Hoffmann bis zu Schopenhauer und Wagner hinzieht, schreibt sich, zumindest was die deutsche Romantik betrifft, hauptsächlich von Wackenroder her. Äußerungen Wackenroders wie

„wenn alle die Sprache der Worte (. . .) mit einem Ausruf zersprengen: – dann gehen sie unter fremdem Himmel, in den Schwingungen holdseliger Harfensaiten, wie in einem jenseitigen Leben in verklärter Schönheit hervor, und feiern als Engelgestalten ihre Auferstehung“<sup>35</sup>,

können Fechner, der nicht nur durch seine verwandtschaftlichen Beziehungen zum Musikverleger Härtel und seine innige Teil-

<sup>31</sup> Johann Heinrich Jung-Stilling: Theorie der Geisterkunde. Nürnberg 1808, S. 39, 54, 58, 80, 87, 261, 261, 314.

<sup>32</sup> Novalis: Die Lehrlinge zu Sais (1800). In: Schriften, hg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, Stuttgart <sup>3</sup>1977, Bd. 1, S. 79.

<sup>33</sup> Ebenda, S. 106.

<sup>34</sup> Novalis: Mathematische Studien (1798/99). In: ebenda, Bd. 3, S. 123 f.

<sup>35</sup> Wilhelm Heinrich Wackenroder: Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst (1799). In: Dichtungen, Schriften, Briefe, hg. von Gerda Heinrich, Berlin 1984, S. 326.

nahme am öffentlichen Leipziger Musikleben an musiktheoretischen Fragen interessiert war, durchaus beeinflußt haben. Er selbst hatte die von ihm entworfene Sprache der Identität mitunter als „Musik (. . .) der Herrlichkeit und Freiheit“<sup>36</sup> bezeichnet, als Spiel einer „großen Seelenharfe“.<sup>37</sup>

Neben Jung-Stilling, Novalis, Wackenroder dürfte es vor allem aber Schubert gewesen sein, auf den Fechner Bezug nahm. Entwickelte Fechner bereits in seiner Jugend eine Vorliebe für Wunder des Hellgesichts und für übersinnliche Erscheinungen, verstärkte sich im Laufe der Jahre dieses Interesse noch, und er nahm an spiritistischen Sitzungen teil und versuchte, Phänomenen von Magnetismus und Somnambulismus experimentell auf die Spur zu kommen.<sup>38</sup> Er verfaßte sogar eine Schrift „Die Tagesansicht gegenüber der Nachtansicht“, die allein schon vom Titel Bezüge auf Schuberts „Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft“ enthielt und die ein naturwissenschaftlich fundiertes Modell weißer Magie unterbreitete. Aber dennoch, obwohl auch Schuberts „Nachtseite“ ein Kapitel über die Sprache und die symbolische Bedeutung der Natur enthielt, war es vor allem die „Die Symbolik des Traumes“ von 1814 (1821 in erweiterter Auflage), die Fechners Idee einer „Augensprache der Liebe“ angeregt haben dürfte. Die, gemessen an anderen romantischen Entwürfen, bis dahin eher konventionelle Sprach- und Schrifttheorie Schuberts erfuhr in „Die Symbolik des Traumes“ einen grundlegenden Ausbau. In Anknüpfung an Vorlagen aus Kabbala und Renaissance ging Schubert von einer Ursprache, einer Geistsprache der Liebe aus, die nach der Katastrophe der babylonischen Sprachverwirrung von Natursprachen mit sinnlichen Gehalten verfälscht und überlagert wurde und verlorengegangen sei (eine Besonderheit bei Schubert war, daß er diese ideale Ursprache nicht wie üblich Natursprache, sondern Geistsprache nannte). Diese Sprache aus „lebendigen Hieroglyphengestalten“<sup>39</sup> wäre allerdings auch in den Konfigurationen der Natur und den Gestaltungen der Geschichte präsent und ebenfalls im Traum und seinen Symbolen. Im Traum und in seinen Symbolen würden die verschlüsselten Zeichen sich dem ungetrübten menschlichen Bewußtsein offenbaren. Dadurch kön-

<sup>36</sup> Dr. Mises (Anm. XIV), S. 3.

<sup>37</sup> Gustav Theodor Fechner: Nanna oder über das Seelenleben der Pflanzen. Leipzig 1848, S. 68.

<sup>38</sup> Vgl.: Kuntze (Anm. IV), S. 272 ff.

<sup>39</sup> Gotthilf Heinrich Schubert: Die Symbolik des Traumes. Bamberg 1814, S. 24.

ne man den „verloren gegangenen Schlüssel“<sup>40</sup> zu dieser Ursprache auffinden.

Zitiert Schubert als eine seiner Leitgestalten am ausführlichsten Swedenborg und auch dessen Gedanken von „zu Engeln gewordenen“ Geistern einer „höheren Ordnung“<sup>41</sup>, ist damit der Hinweis auf ein weiteres Vorfeld von Fechners Überlegungen gefallen. Denn nicht nur auf verschiedene Natur- und Sprachphilosophien der Romantik griff Fechner bei seinen Ausführungen zurück, sondern auch auf eine lange, in der Aufklärung weitergeführte Tradition, in der bestimmte Verklammerungen von Unsterblichkeit, Engelsphäre und idealer Sprache vorgenommen wurden. Führt Fechner in „Zend-Avesta“ über viele Seiten Auszüge aus Swedenborgs „Himmel und Hölle“ an, vor allem die entsprechenden Passagen über die Art und Weise der Offenbarung von Engeln an die in der Regel mit stumpfen Sinnen ausgestatteten irdischen Menschen,<sup>42</sup> gab es auch in Deutschland, was Fechner offenbar nicht bekannt war, ein entsprechendes Pendant. Lavaters „Aussichten in die Ewigkeit“, in vieler Hinsicht von Swedenborg beeinflusst – zu denken wäre auch an entsprechende Einflüsse von Hamann und Herder<sup>43</sup> –, entwarf im 16. Brief angesichts der Frage nach dem sprachlichen Verkehr der unsterblich gewordenen Seelen die Idee einer „allgemeinen Sprache“, mit der diese Seelen untereinander, aber darüber hinaus auch mit den Engeln und mit Gott, verkehren. Ebenfalls ausgehend von einer verlorenen Ursprache, von der nur noch „Abarten, Verdrehungen, Verstümmelungen“<sup>44</sup> existieren würden, wird es nach Lavater in den himmlischen Sphären eine universelle physiognomische Gebärdensprache geben: „Die unmittelbare Sprache ist physiognomisch, pantomimisch – musikalisch –.“<sup>45</sup>

Könnte hier der Bezug Fechners auf bestimmte philosophische Vorlagen ausführlicher dargestellt werden, wäre noch ein dritter Kreis von Quellen in Betracht zu ziehen.<sup>46</sup> Es muß hier allerdings

<sup>40</sup> Ebenda, S. 23.

<sup>41</sup> Ebenda, S. 94

<sup>42</sup> Fechner (Anm. X), Bd. 3, S. 79 ff.

<sup>43</sup> Vgl.: Xavier Tilliette: Hamann und die Engelsprache. In: Johann Georg Hamann. Acta des Internationalen Hamann-Colloquiums in Lüneburg 1976, hg. von Bernhard Gajek, Frankfurt/M. 1979, S. 66 ff.

<sup>44</sup> Johann Kasper Lavater: Aussichten in die Ewigkeit, in Briefen an Johann George Zimmermann. Zürich 1773, Bd. 3, S. 102.

<sup>45</sup> Ebenda, S. 108.

<sup>46</sup> Vgl.: Sadeg Rezazadeh – Schafagh, Mystische Motive in Fechners Philosophie. Phil. Diss., Berlin 1928.

bei dem kurzen Hinweis bleiben, daß Fechners „Vier Paradoxa“, eine Sammlung nicht auflösbarer und paradoxer Sachverhalte wie dem, daß die Welt nicht „durch ein ursprünglich schaffendes, sondern zerstörendes Prinzip entstanden“ sei,<sup>47</sup> nicht nur vom Titel auf die „Paradoxa“ des deutschen Mystikers Sebastian Franck verweisen. Typische in der Traditionslinie negativer Theologie stehende Denkmuster Francks wie jenes, daß „die Schrift und die äußeren Worte nur des wahren, wesentlichen inneren Wortes Bild, Scheide, Monstranz, Krippe, Schatten, Mund und Laterne“<sup>48</sup> seien, finden sich auch bei Fechner wieder, und überhaupt sind hier, in Kabbala und Mystik des 11. bis 17. Jahrhunderts, Ursprünge romantischer Sprach- und Engeltheorien zu finden<sup>49</sup>, erwähnt sei aus dieser langen Linie Agrippa von Nettesheims betreffende Analyse).<sup>50</sup>

### III.

Dieser Rückgriff Fechners auf so bekannte Denkmuster und ihr Ausbau in seinem naturwissenschaftlich geleiteten Modell kosmischer Perfektibilisation war unter den zeitgeschichtlichen Umständen ein eindeutiges Bekenntnis zu Wunderbarem angesichts dessen vehementer Destruktion. Entgegen der sich verbreitenden politischen Funktionalisierung von Schrift und Sprache beharrte Fechner auf einer in zeitgemäßes Gewand gekleideten negativen Theorie der Sprache. Es gibt nicht nur Transzendentes, Übergreifendes, Wunderbares, sondern es ist auch unverfügbar. Das war seine Abgrenzung gegen die traditionell-protestantische Buchstabenverehrung, die in dem modernen Kult des politischen Wortes nur seine Fortsetzung gefunden hatte. Heine zum Beispiel, der, wie bereits kurz erwähnt wurde, auf seine Art bestimmte Erscheinungen des Wunderbaren restituierte – sogar Fechner konzidierte ihm in einer ansonsten ablehnenden Rezension: „es spielen auch Engel in den Baumzweigen, die er wie Vöglein zu seinem Vergnügen zu

<sup>47</sup> Dr. Mises: Vier Paradoxa (1846). In: Kleine Schriften, Leipzig 1875, S. 208 ff.

<sup>48</sup> Sebastian Franck: Paradoxa (1542), hg. von Siegfried Wollgast, Berlin 1966, S. 206.

<sup>49</sup> Vgl.: Richard Nate: Natursprachenmodelle des 17. Jahrhunderts, Münster 1993 (Studium Sprachwissenschaft, Beiheft 21).

<sup>50</sup> Vgl.: Agrippa ab Nettesheym: De occulta philosophia (1533), hg. von Karl Anton Nowotny, Graz 1967, S. 265 f.

halten scheint“<sup>51</sup> –, untergrub diese Erscheinungen im Gegenzug. Seiner an sich johannitischen These, daß die gesamte Welt als eine „Signatur des Wortes“<sup>52</sup> zu gelten habe, verlieh Heine ambivalent Nachdruck, indem er Zeitungen und Journale zu „Festungen“ in einem sich als emanzipatorisch verstehenden politischen Kampf erklärte<sup>53</sup> und dabei einer pragmatischen Funktionalisierung von Sprache zuarbeitete, welcher er auf anderer Ebene eigentlich entgegenzuwirken versuchte.

Aber nicht nur gegen eine verkürzte politische Funktionalisierung von Sprache war Fechners Ansatz gerichtet, sondern auch gegen die aufkommenden materialistisch-positivistischen Ausdünnungen. Diskreditierte sich die These des Materialisten Vogt, „daß die Gedanken in demselben Verhältniß etwa zu dem Gehirne stehen, wie die Galle zu der Leber oder der Urin zu den Nieren“<sup>54</sup> eigentlich selbst, gab es subtilere Ansätze etwa aus Richtung positivistischer Sprachkritik. Legte in Frankreich Comte den Grundstein zu einem folgenreichen Strom von Sprachreduktion, wurden seine Ansätze in Deutschland sofort aufgenommen, und Friedrich Otto Gruppe leitete in den dreißiger Jahren das nominalistisch-positivistische Programm der Fetischisierung des akkuraten, von allem Ballast gereinigten Wortes ein, das, einhergehend mit einer Fetischisierung der „Wirklichkeit“, aus dem Zusammentreffen von reinem Wort und reiner Wirklichkeit reine Wahrheit zu schlagen hoffte. Gruppens These, daß die von allen philosophischen Schwachheiten gereinigte Sprache „einen fußfesten handgreiflichen Ausgangspunkt“<sup>55</sup> zur Lösung aller philosophischen Probleme, Scheinprobleme und zur Wahrheitssuche bieten würde, ist ein Beleg dieser positivistischen Überschätzung menschlicher Erkenntnisfähigkeit, welche – Mauthner aktivierte Gruppens Überlegungen Anfang dieses Jahrhunderts erfolgreicher, als Laßwitz Fechners Vorlagen in die Diskussion brachte – nicht ohne weitergehenden Einfluß blieb.

<sup>51</sup> Dr. Mises: Heinrich Heine als Lyriker (1835). In: Kleine Schriften, Leipzig 1875, S. 246.

<sup>52</sup> Heinrich Heine: Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland. In: Säkularausgabe, Berlin, Paris 1970 ff., Bd. 8, S. 193.

<sup>53</sup> Heinrich Heine an Gustav Kolb, 11. Nov. 1828. In: ebenda, Bd. 20, S. 350.

<sup>54</sup> Carl Vogt: Physiologische Briefe für Gebildete aller Stände. Stuttgart und Tübingen 1847, S. 206.

<sup>55</sup> Otto Friedrich Gruppe: Gegenwart und Zukunft der Philosophie in Deutschland. Berlin 1855. S. 274.

Diese kurzgreifende Begeisterung am Pragmatischen übersieht, daß Wahrheit, wenn sie denn überhaupt existiert, im Grunde nicht zu erkennen ist, sondern sich allenfalls zu erkennen *gibt*. Sowohl für nichtdiskursive als auch für diskursive Erkenntnis ist sie nicht vollends verfügbar. Aber ist überhaupt menschliche Bestimmung, sie zu erkennen? Selbst diese Frage ist offen, und es bleibt, traurig und tröstlich genug, der Auftrag, sich voranzuirren.





Elisabeth Décultot

## Das frühromantische Thema der „musikalischen Landschaft“ bei Philipp Otto Runge und Ludwig Tieck

In den vielen Texten, die sich in der Frühromantik mit dem Thema der Landschaft oder der Landschaftsmalerei beschäftigen – sei es in fiktionalen Werken oder in ästhetisch-philosophischen Abhandlungen –, begegnet der Leser oft dem scheinbar einfachen, in Wirklichkeit aber durchaus komplexen und schillernden Begriff der „musikalischen Landschaft“. Diese Assoziation findet sich wörtlich in Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik* (1804), der in seinem der „poetischen Landschaftsmalerei“ gewidmeten Abschnitt von den „musikalischen“ Landschaften der Neueren spricht und Tiecks Landschaften als „musikalisch“ bezeichnet<sup>1</sup>. Wenn auch der Dichter des *Hesperus* und des *Titan* diese Idee zum ersten Mal auf einen Begriff bringt, so ist die Zusammenstellung von Musik und Landschaft in den frühromantischen Texten gewissermaßen vorgeprägt und gedanklich weitergeführt worden. So bezeichnet August Wilhelm Schlegel in seinen im Winter 1801–1802 in Berlin gehaltenen *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* die Landschaftskunst als den „musikalischen Theil“ der Malerei<sup>2</sup>. Die Schlegelsche Definition steht ihrerseits in engem Zusammenhang mit Äußerungen Tiecks, der schon 1798 in dem Roman *Franz Sternbalds Wanderungen* dieses Thema variiert. Ähnliche Überlegungen finden wir auch in den Schriften Philipp Otto Runges (besonders in den Briefen von 1802) oder in Fragmenten Friedrich Schlegels. Obgleich die Assoziation von Landschaft und Musik bei verschiedenen Autoren und in verschiedenen Zusammenhängen

<sup>1</sup> Jean Paul, *Werke*, hrsg. von Norbert Miller, München 1959 ff., Bd. 5, 5. Auflage 1987, S. 290.

<sup>2</sup> August Wilhelm Schlegel, *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, in: A. W. Schlegel, *Kritische Ausgabe der Vorlesungen*, hrsg. von Ernst Behler in Zusammenarbeit mit Frank Jolles, Paderborn, München, Wien, Zürich 1989 ff. (zitiert AWS V), Bd. 1, *Vorlesungen über Ästhetik I (1798–1803)*, S. 338.

auftritt, bildet die Wiederkehr dieses Motivs in der frühromantischen Periode gleichsam ein kohärentes „Textgewebe“, das zu analysieren wir im folgenden versuchen werden.

Eigentlich knüpft diese Verbindung von Landschaft und Musik an traditionelle kunsttheoretische Reflexionen an, welche ganz allgemein Musik und Malerei in Beziehung zueinander setzen. So empfiehlt der französische Kunsttheoretiker Félibien Ende des 17. Jahrhunderts den Malern eine „harmonische“ oder „musikalische“ Anwendung der Farben und vergleicht die musikalische Tonleiter mit der Abstufung der Farben. Félibien spricht von dem „sanften Konzert“ der Farben, das „für das Auge so angenehm sein soll wie die Harmonie der Stimmen für das Ohr“<sup>3</sup> und rühmt Nicolas Poussin, der es verstehe, die auf den Menschen ausgeübte umfassende Wirkung der Musik auf den Bereich der Malerei zu übertragen<sup>4</sup>. Im Verlauf des 18. Jahrhunderts wird diese Analogie von Malerei und Musik von den Ästhetikern immer häufiger übernommen und vor allem auf den besonderen Bereich der Landschaftskunst eingengt. So vergleicht Christian Ludwig von Hagedorn in den *Betrachtungen über die Malerei* die Kunst, Himmel zu malen, mit der Kunst des Musikers<sup>5</sup>. Friedrich Schiller bezeichnet in seinem Aufsatz *Über Matthissons Gedichte* die „Landschaftsmalerei oder Landschafts poesie“ als „Darstellung des Empfindungsvermögens“ und stellt folgerichtig fest, daß sie „musikalisch wirkt“<sup>6</sup>. Und für den klassizistischen Kunsttheoretiker Karl Ludwig Fernow ist die Landschaftsmalerei dadurch mit der Musik verwandt, daß sie „keinen bestimmten Inhalt hat“ und „in einem Totaleindrucke auf das Gemüth wirkt. (...) Die Harmonie der Farben, welche über eine schöne Landschaft ausgegossen ist, macht eine ähnliche Wirkung auf das Gemüth, wie die Melodie und Harmonie in der Tonkunst.“<sup>7</sup>

<sup>3</sup> André Félibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes* (1666–1685), Trévoux 1725 (Nachdruck Farnborough 1967), „Cinquième entretien“, Bd. 3, S. 27–28.

<sup>4</sup> Ders., Vorwort zu den *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture* (1669), Trévoux 1725, (Nachdruck Farnborough 1967), Bd. 5, S. 323.

<sup>5</sup> Christian Ludwig von Hagedorn, *Betrachtungen über die Malerey*, 2 Bd., Leipzig 1762, Bd. 1, S. 343.

<sup>6</sup> Friedrich Schiller, *Über Matthissons Gedichte*, in: *Allgemeine Literatur-Zeitung*, Nr. 298/299, 11. und 12. September 1794. Wieder abgedruckt in: Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, 5 Bd., München 1959, Bd. 5, S. 998–999.

<sup>7</sup> Karl Ludwig Fernow, „Über die Landschaftsmalerei“, in: *Römische Studien*, 2 Bd., Zürich 1806, Bd. 2, S. 21–22.

Wenn die Verknüpfung von Musik und Landschaft ein Topos der kunsttheoretischen Literatur des 18. Jahrhunderts ist, so gewinnt sie in der frühromantischen Periode eine vorher unbekannte theoretische Dimension. Die Assoziation von Musik und Landschaft, die in der traditionellen kunsttheoretischen Reflexion über Landschaftsmalerei meistens nie über das Postulat einer „melodischen“ Harmonie der Farben und einer „musikalischen“ Wirkung auf das Gemüt des Zuschauers hinausging, wird jetzt zum Schlüssel einer modernen Reflexion über das Wesen der Landschaftsmalerei. Der Begriff der „musikalischen Landschaft“, der bisher meistens nur als konventionelle Metapher benutzt wurde, wird nun auf seine buchstäbliche Bedeutung zurückgeführt. Es gilt hier, die genaue Bedeutung dieses Begriffes in den Texten Philipp Otto Runge und Tiecks näher zu untersuchen, in denen die Überlegung über Landschaft und Musik am weitesten ausgeführt wurde.

## I. Die Verbindung von Natur und Musik

In Tiecks Roman *Franz Sternbalds Wanderungen* geht das Landschaftserlebnis sehr oft mit einem musikalischen Erlebnis einher. Sternbald greift zum Beispiel zu Metaphern aus dem Bereich der Musik, um die Pflanzenwelt zu bezeichnen: „Wie ein melodischer Gesang, wie angeschlagene Harfensaiten sind diese Blüten, diese Blätter herausgequollen und strecken sich nun der liebkosenden, warmen Luft entgegen.“<sup>8</sup> Auf der anderen Seite werden Metaphern aus dem Bereich der Natur zur Umschreibung musikalischer Erfahrungen herangezogen. So vergleicht der Erzähler das Waldlied der Gräfin Adelheid mit einem „melodischen Gesang“, der den Zuhörern „durch die Bäume wie ein rieselnder Bach entgegenquoll“<sup>9</sup>. Die Bach-Metapher verwandelt hier das Lied in einen Wasserlauf, der die Natur im buchstäblichen Sinne des Wortes durchströmt. Der Roman wimmelt von solchen Anspielungen auf die Durchdringung von Musik und Natur. Franz träumt von einer „musikalischen“ Verwandlung der Landschaft, einer Verwandlung, die sich letztendlich als Offenbarung ihres zutiefst musikalischen Wesens entpuppt: „von allen silbernen Wipfeln“ hört er „ein

<sup>8</sup> Ludwig Tieck, *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798), hrsg. von Alfred Anger, Stuttgart 1966. Bibliographisch ergänzte Ausgabe 1979 (zitiert FSW), S. 202.

<sup>9</sup> Ebd., S. 221-222.

süßes Getöse“ niederklingen, Nachtigallen „mit süßer Kehle“ „im Takte mit der Musik des Mondscheins“ singen und „die liebliche Orgel der Natur spielen“<sup>10</sup>. In vielen Landschaftsbeschreibungen wird der Ton eines Musikinstruments oder der Klang einer Stimme mit der Naturbetrachtung verwoben. Der leitmotivische Hinweis auf die Hörnertöne, die in der Nacht „dem Monde entgegengrüßen und drüben in der Einsamkeit des Bergwaldes verhallen“<sup>11</sup>, oder von den Bergen „zurückgegeben“ werden<sup>12</sup>, drückt die unmittelbare Nähe und Verbundenheit von Natur und Schall aus:

„Töne, töne nieder zum Tal  
Freun sich, freun sich allzumal  
Baum und Strauch beim muntern Schall.“<sup>13</sup>

Häufig stimmen die Künstler- oder Dichterfiguren Lieder an, um die Natur zu verherrlichen. So ruft Franz vor einer nächtlichen Landschaft aus:

„Ich möchte die ganze Welt mit Liebesgesang durchströmen, den Mondschimmer und die Morgenröte anrühren, daß sie mein Lied und Glück wiederklingen, daß die Melodie Bäume, Zweige, Blätter und Gräser ergreife, damit alle spielend meinen Gesang wie mit Millionen Zungen wiederholen müßten.“<sup>14</sup>

Die Musik scheint also notwendigerweise jede Erwähnung der Natur zu begleiten. Die Tiecksche Natur ist in bewußter Abwandlung des Orpheus-Mythos von Musik durchflutet. Bezeichnenderweise schließt der Roman mit einem Dreiklang von Mensch, Natur und Musik:

„In seiner Stube nahm er seine Zither und küßte sie, er griff in die Töne hinein, und Liebe und Entzücken antwortete ihm in der Sprache der Musik. In der ganzen Natur vernahm er Gruß und Glückwunsch.“<sup>15</sup>

Eine künstlerische Verwirklichung der Verbindung von Landschaftserlebnis und Musik findet man in einigen Gemälden Philipp Otto Runes. Es ist hier nicht der Ort, auf die Beziehungen

<sup>10</sup> Ebd., S. 91.

<sup>11</sup> Ebd., S. 240.

<sup>12</sup> Ebd., S. 216: „Die Berge gaben die Töne zurück, und ein schönes musikalisches Gewirr lärmte durch die einsame Gegend.“

<sup>13</sup> Ebd. S. 222.

<sup>14</sup> Ebd., S. 241.

<sup>15</sup> Ebd., 400.

Tiecks zu Philipp Otto Runge zurückzukommen, mit denen sich schon viele Kommentatoren befaßt haben<sup>16</sup>, und wir brauchen hier nicht auf den tiefen Einfluß einzugehen, den der Schriftsteller auf den Maler ausübte. Nicht unerwähnt bleiben darf allerdings, daß Philipp Otto Runge den Roman *Franz Sternbalds Wanderungen* 1798, d. h. schon im Erscheinungsjahr gelesen hatte und von dieser Lektüre zutiefst beeindruckt war<sup>17</sup>. Erst Ende 1801 kam es in Dresden zur persönlichen Begegnung zwischen den beiden Männern, die für das Entstehen von Philipp Otto Runge's Landschaftsbegriff im Jahre 1802 von grundlegender Bedeutung war<sup>18</sup>. In vielen Briefen aus dieser Zeit bezeichnet Philipp Otto Runge Tieck als den Hauptanreger seiner neuen Landschaftstheorie<sup>19</sup>. Obgleich es unmöglich ist, einen direkten Einfluß von Tiecks Roman auf die Kunstproduktion Philipp Otto Runge's nachzuweisen, bemerkt der aufmerksame Betrachter in einigen Gemälden des Künstlers auffallende Ähnlichkeiten mit den „musikalischen“ oder „melodischen“ Landschaftsdarstellungen Tiecks im *Sternbald*. Im Aquarell *Die Freuden der Jagd*<sup>20</sup> wird zum Beispiel der den ganzen Wald durchflutende Hörnerschall durch eine Arabeske verkörpert, die

<sup>16</sup> Siegfried Krebs, *Philipp Otto Runge's Entwicklung unter dem Einflusse Ludwig Tiecks*, Heidelberg 1909; Wolfgang Roch, *Philipp Otto Runge's Kunstanschauung (dargestellt nach seinen „Hinterlassenen Schriften“)* und ihr Verhältnis zur Frühromantik, Straßburg 1909, S. 169 ff.; John Brownson Clowes Grundy, *Tieck and Runge. A Study in the Relationship of Literature and Art in the Romantic Period with Especial Reference to „Franz Sternbald“*, Straßburg 1930; Christa Franke, *Philipp Otto Runge und die Kunstansichten Wackenroders und Tiecks*, Marburg 1974; Jörg Träger: *Philipp Otto Runge und sein Werk. Monographie und kritischer Katalog*, München 1975, S. 18–19.

<sup>17</sup> Vgl. Philipp Otto Runge, *Hinterlassene Schriften*, hrsg. von Daniel Runge, 2 Bd., Hamburg 1840–1841. Nachdruck Göttingen 1965 (zitiert HS I oder HS II): HS II, S. 9, Brief Philipp Otto Runge an Besser, 3. Juni 1798. Vgl. auch HS II, S. 12, Brief Philipp Otto Runge an Besser, 29. Juni 1798. Die Abschiedsszene zwischen Dürer und Franz Sternbald in Leiden (Ludwig Tieck, FSW, S. 132 ff.) scheint, wie Jörg Träger bemerkt (*Philipp Otto Runge und sein Werk*, S. 18), Philipp Otto Runge unbewußt besonders tief beeindruckt zu haben, denn sein Kopenhagener Rembrandt-Traum vom Dezember 1799 weist auffallende Ähnlichkeiten mit dem Roman auf (vgl. HS II, S. 34, Brief Philipp Otto Runge an Perthes, 16. Dezember 1799).

<sup>18</sup> Vgl. Elisabeth Décultot, „Philipp Otto Runge et le paysage. La notion de ‚Landschaft‘ dans les textes de 1802“, in: *Revue germanique internationale*, 2, 1994, S. 39–58.

<sup>19</sup> Vgl. vor allem HS I, S. 24, Brief Philipp Otto Runge an Ludwig Tieck, 1. Dezember 1802.

<sup>20</sup> Vgl. Jörg Träger, *Philipp Otto Runge und sein Werk*, Nr. 432 (1808 oder 1809).



Philipp Otto Runge  
Die Freuden der Jagd

das Hauptbild umrahmt. Die Durchdringung von Musik und Natur kommt in diesem Bild dadurch zum Ausdruck, daß der Schall des Blasinstruments in der Form eines aus gewundenen Blättern und Zweigen zusammengesetzten Rankenornaments dargestellt wird, das dem Horn entspringt. Durch diese bildliche Verkürzung wird die Verwandtschaft, ja eigentlich die Identität von Ton und Pflanze ans Licht gebracht. Von dem kühnen Versuch, die Idee einer „musikalischen Landschaft“ in die malerische Praxis umzusetzen, zeugt ebenfalls das im Jahre 1809 verfertigte Aquarell *Arions Meerfahrt*<sup>21</sup>, wo der Poet Arion die umgebende Natur (Schwäne und Mohnblumen) mit seiner Leier bezaubert. Unter allen Bildern Runges aber scheinen zwei Werke der Vorstellung der „musikalischen Landschaft“ am nächsten zu stehen. Es handelt sich zunächst um das Bildprojekt *Quelle und Dichter*, von dem Runge im Jahre 1805 eine Zeichnung anfertigt<sup>22</sup>. In einem an Goethe adressierten Brief gibt er seine Absicht kund, eine Ölfassung dieser Zeichnung zu verfertigen, in der die Verschlingung von Musik und Natur deutlich zum Ausdruck kommen würde:

„Hinter dem Walde soll die Sonne untergehn und der junge Buchenwald in einen (sic!) durchsichtigen grünen Licht schwimmen, in welchen *wie Musik* sich die Zweige hineinziehen. Der Dichter wird von den Klang und den schwimmenden Reiz angezogen (. . .). Der auffallende Gegensatz der durchsichtigen Waldeserleuchtung mit den kalten von vorn hereinfallenden Licht, der Eiche zur Buche, *der Musik zur Blume* etc. könnte, in gehöriger Stärke herausgehoben, *das Ganze vielleicht zu einen sprechenden Akkord erheben.*“<sup>23</sup>

Das zweite Gemälde, in dem der Wille zur malerischen, d. h. optischen Darstellung der Musik innerhalb einer Landschaft zum Ausdruck kommt, ist die *Lehrstunde der Nachtigall*<sup>24</sup>, das Hauptwerk der Dresdener Zeit. Dieses Bild stellt eine gegenüber einem flötespielenden Amor sitzende Psyche in einem Oval dar. Die Szene

<sup>21</sup> Ebd., Nr. 443 (1809).

<sup>22</sup> Ebd., Nr. 323.

<sup>23</sup> Hellmuth von Maltzahn (Hrsg.), *Philipp Otto Runge's Briefwechsel mit Goethe*, Weimar 1940, S. 86 (Hervorhebungen von mir, die eigenwillige Rechtschreibung des Originals wurde belassen), Auszug aus einem Brief Philipp Otto Runge an Goethe vom 19. April 1808.

<sup>24</sup> Jörg Träger, *Philipp Otto Runge und sein Werk*, Nr. 248 und 301. Runge fertigte zwei verschiedene Fassungen dieses Werkes an: die erste wurde 1802 begonnen (1931 in München verbrannt) und die zweite 1804.





Philipp Otto Runge  
Die Lehrstunde der Nachtigall · Zweite Fassung

spielt sich in einem dichten Wald ab, in dem man im unteren Teil des Bildes einen Bach fließen sieht. In einem Brief an seinen Bruder Daniel hat Runge diesen Bach symbolisch als die malerische, d. h. gegenständliche Verkörperung des Flötenklangs Amors bezeichnet:

„Ich lasse unten im Bilde ein Stück von der Landschaft sehen. Diese ist ein dichter Wald, wo sich durch einen dunkeln Schatten ein Bach stürzt; *dieses ist dasselbe in dem Grunde, was oben der Flötenklang in dem schattigen Baume ist.*“<sup>25</sup>

Die hier angeführten Bilder Philipp Otto Runge bilden gewissermaßen ein malerisches Gegenstück zu Tiecks Entwurf einer literarischen Darstellung der „musikalischen Landschaft“.

## II. Die strukturelle Verwandtschaft von Musik und Landschaft

### a. Die Musik als paradigmatisches Muster der Landschaft

Bei Tieck wie bei Philipp Otto Runge scheint die Verbindung von Landschaft und Musik allerdings über das bloße Zitieren von Musik oder von auf Musik zurückverweisenden Zeichen in der Landschaftsdarstellung hinauszugehen. Kennzeichnend für beide ist, daß die Musik nicht nur als *inhaltlicher* Bestandteil der Darstellung in der Form von musizierenden Personen, singenden Dichtern oder Musikinstrumenten (Waldhorn, Flöte, Leier, Schalmey, usw.) auftritt, sondern auch als *strukturelles Vorbild* und gleichsam als Paradigma der Landschaftskunst. In einer Briefstelle aus dem Jahre 1803 bezeichnet Philipp Otto Runge das Musikalische als gemeinsames und verbindendes Prinzip aller anderen Künste:

„Die Musik ist doch immer das, was wir Harmonie und Ruhe in allen drey andern Künsten nennen. So muß in einer schönen Dichtung durch Worte Musik seyn, wie auch Musik seyn muß in einem schönen Bilde, und in einem schönen Gebäude oder in irgend welchen Ideen, die durch Linien ausgedrückt sind.“<sup>26</sup>

Für den Maler wird die Musik zum Paradigma der künstlerischen Schöpfung überhaupt. So erklärt er in einem anderen Brief, wie er bei der Arbeit an der *Lehrstunde der Nachtigall* das musikalische

<sup>25</sup> HS I, S. 223, aus einem Brief Philipp Otto Runge an Daniel Runge, 27 Juli 1802 (Hervorhebung von mir).

<sup>26</sup> HS I, S. 43, Brief Philipp Otto Runge an Daniel, 6. April 1803.

Muster der Fuge, das ihm auch auf andere Kunstarten ausdehnbar scheint, in der Malerei angewandt hat:

„Ich habe hiebey etwas bemerkt, das mich auf recht deutliche Gedanken in der Composition bringt, die vielleicht für Andre nicht ganz neu, für mich aber sehr wichtig sind, und mich fördern; nämlich, daß dieses Bild dasselbe wird, was eine Fuge in der Musik ist. Dadurch ist mir begreiflich geworden, daß dergleichen in unsrer Kunst ebensowohl stattfindet, nämlich, wie viel man sich erleichtert, wenn man den musikalischen Satz, der in einer Composition im Ganzen liegt, heraus hat, und ihn variirt durch das Ganze immer wieder durchblicken läßt.“<sup>27</sup>

Die vier *Tageszeiten* hat er, so lesen wir, auch „wie eine Symphonie“ bearbeitet<sup>28</sup>. In einem Brief von 1802 vergleicht er Töne mit Blumen<sup>29</sup>. 1810 spricht er von dem „Ton und Klang der Luft“, dessen Erkenntnis „den Spielraum für das Gefühl des Künstlers“ erweitern sollte<sup>30</sup>. Im Rahmen der *Farbenlehre* schreibt er einen kleinen Aufsatz über die Analogie der Farben und Töne<sup>31</sup>. Diese Äußerungen erinnern an postum veröffentlichte Fragmente Friedrich Schlegels, der auch in gedrängter, aphoristischer Form den Begriff Landschaft mit dem der Fuge assoziiert<sup>32</sup> und „viel Affinität“ zwischen „ $\rho\alpha\psi$  [Rhapsodien]“ und „Landschaften, vegetab.[ilischer] Welt, Blumen, Blättern“ sieht<sup>33</sup>. Ähnlich bezeichnet August Wilhelm Schlegel die Einheit der malerischen Landschaft als eine grundlegend musikalische:

„Die Einheit, welche er [der Landschaftsmaler] in sein Werk legt, kann aber keine andre seyn als eine musikalische, d. h. die Angemessenheit

<sup>27</sup> HS I, S. 223, aus einem Brief Philipp Otto Runge an Daniel, 27. Juli 1802.

<sup>28</sup> HS I, S. 33, Brief Philipp Otto Runge an Daniel, 30. Januar 1803. Sulpiz Boisserée bemerkt ebenfalls eine deutliche Verwandtschaft zwischen den vier Bildern der *Tageszeiten* und der Musik Beethovens. Vgl. *Philipp Otto Runge Briefwechsel mit Goethe*, hrsg. von Hellmuth von Maltzahn, S. 117.

<sup>29</sup> HS II, S. 188, Brief an Daniel, 21. Dezember 1802: „Wie Blumen hüpfen die luftigen Töne aus der Tiefe“.

<sup>30</sup> HS I, S. 181, Brief an Goethe, 1. Februar 1810.

<sup>31</sup> HS I, S. 168–170.

<sup>32</sup> Friedrich Schlegel, *Schriften aus dem Nachlaß*, „Fragmente zur Poesie und Literatur. Erster Teil“, in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hrsg. Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner, 35 Bd., Paderborn, München, Wien 1958 ff. (zitiert KFSA), Bd. 16, hrsg. von Hans Eichner, 1981, S. 260, Nr. 71.

<sup>33</sup> KFSA, Bd. 18 („Philosophische Lehrjahre 1796–1806 nebst philosophischen Manuskripten aus den Jahren 1796–1828. Erster Teil“), hrsg. von Hans Eichner, 1963, S. 205, Nr. 98.

harmonischer und kontrastirender Partien zur Hervorhebung einer Stimmung, oder einer Reihe von Eindrücken, bey denen [man] gern verweilt, und die das Gemüth in einem gewissen Schweben erhalten.“<sup>34</sup>

## b. Die frühromantische Auffassung der Musik

Um diese strukturelle Verwandtschaft von Musik und Landschaft richtig nachvollziehen zu können, müssen wir einen kleinen Umweg machen und auf die frühromantische Auffassung der Musik näher eingehen, wie sie zum Beispiel in den Werken Wackenroders und Tiecks dargelegt wurde. Obgleich Tieck selbst kein praktisches musikalisches Talent besaß, hatte ihm die Bekanntschaft mit Wackenroder und dem königlichen Musikdirektor Johann Friedrich Reichardt eine gewisse Vertrautheit mit musiktheoretischen Fragen verliehen, die sich besonders in seiner Fähigkeit zeigte, die Musik mit anderen Künsten zu vergleichen<sup>35</sup>. In seinem Artikel über die romantische Einheit der Künste spricht sich Karl Konrad Polheim gegen die Überbetonung der Bedeutung der Musik als Muster aller anderen Kunstgattungen in der Romantik aus<sup>36</sup>. Allerdings kann man nicht darüber hinwegsehen, daß sich die romantische Poetik, wie es u. a. Wolfgang Preisendanz gezeigt hat, gemeinhin am Modell der Musik orientiert<sup>37</sup>. In dem Roman *Franz Sternbalds Wanderungen* wird die Musik als „die erste“ von allen Künsten dargestellt<sup>38</sup>. Einige Stellen aus den *Phantasien über die Kunst* lassen auf die Überlegenheit der Musik über die Malerei schließen: „[Die Malerei] geht darauf aus, uns als Form zu täuschen, sie will das Geräusch, das Gespräch der belebten Welt nachahmen, sie

<sup>34</sup> AWS V, Bd. 1, *Vorlesungen über Ästhetik I (1798–1803)*, S. 339.

<sup>35</sup> Vgl. dazu Roger Paulin, *Ludwig Tieck*, Stuttgart 1987, S. 14.

<sup>36</sup> Karl Konrad Polheim, „Zur romantischen Einheit der Künste“, in: *Bildende Literatur und Kunst. Beiträge zum Problem ihrer Wechselbeziehungen im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Wolf Dietrich Rasch, Frankfurt/Main 1970, S. 175, Fußnote 77.

<sup>37</sup> Wolfgang Preisendanz, „Zur Poetik der deutschen Romantik I: Die Abkehr vom Grundsatz der Naturnachahmung“, in: *Die deutsche Romantik. Poetik, Formen, Motive*, hrsg. von Hans Steffen, Göttingen 1967, S. 67. Vgl. auch Klaus Lankheit, „Die Frühromantik und die Grundlagen der ‚gegenstandslosen‘ Malerei“, in: *Neue Heidelberger Jahrbücher*, Neue Folge, 1951, S. 80. Polheim selbst führt eine ganze Reihe von Zitaten an, die bei Novalis, Friedrich Schlegel, Hoffmann usw. auf eine Vorherrschaft der Musik gegenüber allen anderen Kunstgattungen schließen lassen.

<sup>38</sup> FSW, S. 281.

strebt, lebendig sich zu rühren, alle Kraft ist angeregt, aber doch ist sie unmächtig und ruft die Musik um Hülfe, um ihr ein großes Leben, Bewegung und Kraft zu leihen.“<sup>39</sup> Zwar bleibt die Einheit und Verschmelzung der Künste ein Postulat der damaligen Tieckschen Ästhetik: „Ich glaube darum doch, daß sich Musik, Poesie und Malerei oft die Hand bieten, ja daß sie oft ein und dasselbe auf ihren Wegen ausrichten können.“<sup>40</sup> Aber unter allen Künsten nimmt doch die Musik eine Ausnahmestelle ein: ihr ist eine gewisse Vorbildhaftigkeit eigen, die vor allem auf ihrem „geistigen“, „körperlosen“, „übermenschlichen“ Charakter beruht<sup>41</sup>. Für Wackenroder ist die Musik „die wunderbarste“ aller Erfindungen, „weil sie menschliche Gefühle auf eine übermenschliche Art schildert, weil sie uns alle Bewegungen unsers Gemüths unkörperlich, in goldne Wolken luftiger Harmonieen eingekleidet, über unserm Haupte zeigt“<sup>42</sup>. Die Musik führt also den Menschen nicht auf die Realität zurück, sondern entzieht ihn den zufälligen Erscheinungen des Diesseitigen. Die Musik ist die Kunst des Unkörperlichen, des Immateriellen überhaupt: „Ich fühle es jedesmal“, so lesen wir in Tiecks *Sternbald*, „wie Musik die Seele erhebt und die jauchzenden Klänge wie Engel mit himmlischer Unschuld alle irdischen Begierden und Wünsche fern abhalten. Wenn man ein Fegfeuer glauben will, wo die Seele durch Schmerzen geläutert und gereinigt wird, so ist im Gegenteil die Musik ein Vorhimmel, wo diese Läuterung durch wehmütige Wonne geschieht.“<sup>43</sup> Immer wieder werden die Wörter „Wolkengestalten“, „Geisterwesen“, „Geistererscheinungen“, ja sogar „Seifenblase“ zur Bezeichnung des „ätherischen“ Wesens der Musik benutzt.

Diese scheinbar bloß intuitive Bezeichnung der Musik als „ätherische“, „unkörperliche“, „geistige“ Kunst beruht eigentlich auf

<sup>39</sup> Ludwig Tieck, „Die Farben“, in: *Phantasien über die Kunst*, in: W. H. Wackenroder, *Sämliche Werke und Briefe*, hrsg. von Silvio Vietta und Richard Littlejohns, 2 Bd., Heidelberg 1991, Bd. 1, S. 192.

<sup>40</sup> FSW, S. 281.

<sup>41</sup> Ludwig Tieck, „Die Farben“, a. a. O., S. 191–192: „Die Musik ist der letzte Geisterhauch, das feinste Element, aus dem die verborgensten Seelenräume wie aus einem unsichtbaren Bache ihre Nahrung ziehn; sie spielt um den Menschen, will nichts und alles, sie ist ein Organ, feiner als die Sprache, vielleicht zarter als seine Gedanken“.

<sup>42</sup> W. H. Wackenroder, „Die Wunder der Tonkunst“, in: *Phantasien über die Kunst*, in: W. H. Wackenroder, *Sämliche Werke und Briefe*, a. a. O., Bd. 1, S. 207.

<sup>43</sup> FSW, S. 203.

einer tiefgründigen Analyse der musikalischen Sprache und ihrer Symbolik. Für Tieck ist die Musik „die unmittelbarste, die kühnste von allen Künsten“. Sie zeichnet sich von den anderen Künsten vor allem dadurch aus, daß „sie einzig das Herz habe, das auszusprechen, was man ihr anvertraut“, während „die übrigen ihren Auftrag immer nur halb ausrichten und das beste verschweigen.“<sup>44</sup> Es ist hier nicht der Ort, die frühromantische Auffassung der Musik noch weiter zu verfolgen. Es muß nur erwähnt werden, daß in dieser Auffassung die Musik, anders als die Poesie und die Malerei, auf keinem vorgegebenen, hergebrachten, „konventionellen“ Formensystem oder Kodex beruht. Im Gegensatz zu den anderen Künsten weist die Musik nicht über sich hinaus, sie bezieht sich nicht auf etwas anderes, wie die Sprache und die Malerei durch Buchstaben und Formen es tun. Der Ton bezeichnet kein Äußeres, weist auf keine Realität hin, ist weder Zeichen noch Medium: er „beschreibt“ nicht, „stellt nicht dar“, „bedeutet“ nicht, sondern „ist“<sup>45</sup>. „Der Geist“, so Tieck in den *Fantasien über die Kunst*, „kann [die Musik] nicht mehr als Mittel, als Organ brauchen, sondern sie ist Sache selbst, darum lebt sie und schwingt sich in ihren Zauberkreisen.“<sup>46</sup>

### c. Tönende Landschaften: die Loslösung vom Mimesisprinzip

Gerade diese Vorstellung der Musik als einer reinen, jeder Nachahmungsforderung fremden Kunst erklärt die in der Frühromantik oft vorkommende Zusammenstellung von Musik und Landschaft. In Tiecks Roman *Franz Sternbalds Wanderungen* erhält diese Verbindung ihre äußerste, zugespitzteste Formulierung. Mehrmals wird nämlich die Idee angeführt, daß der Landschaftsmaler die „Musik“ der Natur in sein Gemälde darstellen, d. h. hineinlegen muß. Vollendet kann eine Landschaft nur dann sein, wenn sie gleichzeitig mit dem Himmel, mit den Pflanzen und Bäumen auch die das Universum durchströmende Musik darstellt.

<sup>44</sup> Ebd., S. 281.

<sup>45</sup> Es muß hier aber hervorgehoben werden, daß diese Vorstellung der Musik als einer völlig autonomen Kunst sich nur innerhalb einer romantischen Perspektive verstehen läßt, die von vorn herein die Tradition der Programmmusik, d. h. der beschreibenden Musik ausschließt. Wie Robert Minder bemerkt, verwarf Tieck den deskriptiven Realismus von Haydns *Schöpfung*: vgl. Robert Minder, *Un poète romantique allemand: Ludwig Tieck (1773–1853)*, Paris 1936, S. 333.

<sup>46</sup> Ludwig Tieck, „Die Farben“, a. a. O., Bd. 1, S. 192.

Dieses grundlegende Motiv erscheint schon in den ersten Überlegungen über Landschaftsmalerei am Anfang des Romans. Hier wird der Ausdruck „musikalische Landschaft“ in seinem buchstäblichen Sinne verstanden: Franz träumt von einer idealen Landschaft, die sogar den Nachtigallengesang darstellen könnte.

„Wie vom Schimmer erregt klang von allen silbernen Wipfeln ein süßes Getöse nieder; da war alle Furcht verschwunden, der Wald brannte sanft im schönsten Glanze, und Nachtigallen wurden wach und flogen dicht an ihm vorüber, dann sangen sie mit süßer Kehle und *blieben immer im Takte mit der Musik des Mondscheins*. Franz fühlte sein Herz geöffnet, als er in einer Klause im Felsen einen Waldbruder wahrnahm, der andächtig die Augen zum Himmel aufhob und die Hände faltete. Franz trat näher: *„Hörst du nicht die liebliche Orgel der Natur spielen?“* sagte der Einsiedel, *„bete, wie ich tue.“* Franz war von dem Anblicke hingerissen, aber er sah nun Tafel und Palette vor sich und malte unbemerkt den Eremiten, seine Andacht, den Wald mit seinem Mondschrimer, *ja es gelang ihm sogar, und er konnte nicht begreifen wie es kam, die Töne der Nachtigall in sein Gemälde hineinzubringen*. Er hatte noch nie eine solche Freude empfunden“<sup>47</sup>.

Dieses Streben nach einer malerischen, optisch vermittelten Darstellung der Musik innerhalb eines Landschaftsgemäldes findet man bezeichnenderweise im zweiten Teil des Romans wieder. Vor dem schönen Himmel einer Landschaft in der Abenddämmerung ruft nämlich Florestan aus:

„O mein Freund, wenn ihr doch diese wunderliche Musik, die der Himmel heute dichtet, in eure Malerei hineinlocken könntet!“<sup>48</sup>

Die hier formulierte Forderung nach einer Verschmelzung von Landschaft und Musik geht weit über das Postulat einer „melodischen“, „wohlklingenden“, „sinfonischen“ Einrichtung der Farben hinaus. Es geht nicht bloß darum, die Landschaft als „musikalisch“ im metaphorischen Sinne von „harmonisch“ zu verstehen, sondern vielmehr im buchstäblichen Sinne des Wortes die Attribute der Musik auf den malerischen Bereich der Landschaft anzuwenden. Der Landschaftsmaler muß sich mit anderen Worten am paradigmatischen Muster der Musik orientieren: er wird aufgefordert, sich zur Autonomie, Freiheit und absoluten Gegenstandslosigkeit der Musik zu erheben. Die Landschaftsmalerei muß an der der Musik innewohnenden „Abstraktheit“ teilhaben.

<sup>47</sup> FSW, S. 91 (Hervorhebungen von mir).

<sup>48</sup> Ebd., S. 280-281.

Die bevorzugte Stellung, die die Landschaft in Tiecks *Sternbald* und in Philipp Otto Runge's Schriften einnimmt, erhält dadurch eine besondere Bedeutung und Erklärung. Mehr als alle anderen Gattungen der Malerei (Historie, Porträt, Tier- oder Blumenstück usw.) wird nämlich die Landschaft als eine in sich geschlossene, absolute, von jeder Nachahmungsforderung losgelöste Kunst dargestellt. Mehr als alle anderen Gattungen ist sie also dazu fähig, die paradigmatische und vorbildhafte „Ungebundenheit“ der Musik als Gestaltungsprinzip zu übernehmen. Im *Sternbald* wird diese Loslösung vom Mimesisprinzip ausdrücklich formuliert:

„Was soll mit allen Zweigen und Blättern? mit dieser genauen Kopie der Gräser und Blumen? Nicht diese Pflanzen, nicht diese Berge will ich abschreiben, sondern mein Gemüt, meine Stimmung, die mich gerade in diesem Momente regiert, diese will ich mir selber festhalten und den übrigen Verständigen mitteilen.“<sup>49</sup>

Somit gehört es zu den außergewöhnlichsten Leistungen Tiecks, die Landschaftsmalerei, die bisher als bevorzugter Bereich der *Mimesis* galt und mithin zumeist an einer vorgegebenen Wirklichkeit oder an einer idealischen Vorstellung gemessen wurde, als völlig autonom zu erklären.

Damit wird auch gleichzeitig die traditionelle, von der Weimarer Klassik vertretene Rangordnung der Kunstgattungen in Frage gestellt. Während Heinrich Meyer in seinem Aufsatz *Über die Gegenstände der bildenden Kunst* behauptet hatte, daß die Landschaften „immer ein geringeres Interesse einflößen, als diejenigen [Gegenstände], welche menschliche Handlungen und Figuren zum Grunde haben“<sup>50</sup>, scheint Tieck die Würde und Autonomie der Landschaftsmalerei anerkennen zu wollen. Zwar bleibt die Menschendarstellung eines der Hauptanliegen der „ästhetischen Bildung“ des Helden; dennoch gehört die „Entdeckung“ der Landschaftskunst zu den wichtigsten Etappen seines Bildungsganges:

„Er war bisher noch nie darauf gekommen, eine Landschaft zu zeichnen, er hatte sie immer nur als eine notwendige Zugabe zu manchen historischen Bildern angesehen, aber noch nie empfunden, daß die leblose Natur etwas für sich Ganzes und Vollendetes ausmachen könne und so der Darstellung würdig sei.“<sup>51</sup>

<sup>49</sup> Ebd., S. 258.

<sup>50</sup> Heinrich Meyer, *Über die Gegenstände der bildenden Kunst* (1798), in: *Kleine Schriften zur Kunst*, hrsg. von Paul Weizsäcker, Stuttgart 1886, S. 5.

<sup>51</sup> FSW, S. 51.



Bei Runge wird schärfer noch die „neue“ Kunst der Landschaftsmalerei gegen die Darstellung des Menschen ausgespielt, die besonders in der Form der historischen, mythologischen oder religiösen Malerei als erste Gattung überhaupt galt. In Runges kunstgeschichtlicher Vision soll das ehemalige, von der italienischen Hochrenaissance illustrierte Primat der „Historienmalerei“ dem der Landschaftsmalerei in der Moderne weichen:

„Michelangelo war der höchste Punkt in der Composition, das *jüngste Gericht* ist der Gränzstein der historischen Composition, schon Rafael hat sehr vieles nicht rein historisch Componirtes geliefert, die *Madonna* in Dresden ist offenbar nur eine Empfindung, die er durch die so wohl bekannten Gestalten ausgedrückt hat, nach ihm ist eigentlich nichts Historisches mehr entstanden, alle schönen Compositionen neigen sich zur Landschaft hin, – die *Aurora* von Guido“<sup>52</sup>.

In diesem teleologischen Sinne einer allmählichen Verdrängung der Historienmalerei durch die Landschaftskunst muß man die berühmte Formel Runges verstehen: „Es drängt sich alles zur Landschaft“<sup>53</sup>.

#### d. Die „musikalische“ Anwendung der Farbe

Das bevorzugte Werkzeug der „musikalischen“ Verklärung der Landschaft ist die Farbe. Schon 1802 werden bei Runge Landschaft und Farbe als eng miteinander verbunden dargestellt: „Wenn wir so in der ganzen Natur nur unser Leben sehen, so ist es klar, daß dann erst die rechte Landschaft entstehen muß, als völlig entgegengesetzt der menschlichen, oder historischen Composition. Die Blumen, Bäume und Gestalten werden uns dann aufgehen und wir haben einen Schritt näher zur *Farbe* gethan!“<sup>54</sup> Um die Landschaft zur Autonomie der Musik zu erheben, muß der Landschaftsmaler die Farben so benutzen, wie der Musiker die Töne,

<sup>52</sup> HS I, S. 6, im Februar 1802. Angespielt wird hier auf das zwischen 1535–36 und 1541 entstandene Freskogemälde des *Jüngsten Gerichts* von Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle, anschließend auf die *Sixtinische Madonna* Raffaels, welche 1512–1513 gemalt und 1754 von August III. von Sachsen erworben wurde, und schließlich auf Guido Renis *Aurora*, ein Freskogemälde aus den Jahren 1613–1614 für das Casino Raspignoli in Rom. Zu Runges Geschichtsauffassung, vgl. Christa Franke, *Philipp Otto Runge und die Kunstansichten Wackenroders und Tiecks*, Marburg 1974, S. 68 ff.

<sup>53</sup> HS I, im Februar 1802, S. 7.

<sup>54</sup> HS I, S. 17, Brief Philipp Otto Runge an seinen Bruder Daniel, 7. November 1802 (Hervorhebung im Original).

d. h. als freie, gegenstandslose, absolut autonome Einheiten ohne jeden Bezug auf ein bestimmtes äußerliches Signifikat. „Ich hoffe zu Gott, auf den ich mich verlasse (. . .), daß es mir möglich seyn wird, einst den herrlichen Zusammenhang der Farben so anschaulich darzustellen, daß sie [die Menschen], so wie die Musik, nur ihn loben, wie er es würdig ist, der einzige Inhalt aller Erkenntniß zu seyn“, schreibt Runge 1806 an seinen Bruder Gustav<sup>55</sup>.

Einen Entwurf dieser freien, gegenstandslosen Anwendung der Farbe findet man schon im *Sternbald*, wo im allgemeinen und vor allem im Bereich der Landschaftsmalerei den Farben eine besondere Aufmerksamkeit geschenkt wird. Die Beschreibung der Spiele des Lichts und der Farbe gipfelt in der Schilderung einer sich in der Nacht von einem wildbewachsenen Berg abhebenden Eisenhütte, welche bezeichnenderweise den letzten Hinweis auf die Landschaftsmalerei im Roman bildet:

„Der Mond stieg eben unten am Horizont herauf, sie hatten schon fernher Hammerschläge gehört, jetzt standen sie vor einer Eisenhütte, in der gearbeitet wurde. Der Anblick war schön; die Felsen standen schwarz umher, Schlacken lagen aufgehäuft, dazwischen einzelne grüne Gesträuche, *fast unkenntlich in der Finsternis*. Vom Feuer und dem funkenden Eisen war die offene Hütte erhellt, die hämmernden Arbeiter, ihre Bewegungen, *alles glich bewegten Schatten*, die von dem hellglühenden Erzklumpen angeschienen wurden. Hinten war der wildbewachsene Berg so eben sichtbar, auf dem alte Ruinen an der Spitze vom aufgehenden Monde schon beschimmert waren: gegenüber waren noch einige leichte Streifen des Abendrots am Himmel.“<sup>56</sup>

Grundlegend für den Aufbau dieses Textes sind die immer wiederkehrenden Erwähnungen von Farb- und Lichteindrücken: das Schwarze der Felsen und Schlacken, das Grüne der Vegetation, der Mondschimmer und vor allem der Widerschein des funkenden Eisens, der das Ganze als die Schmiede der „fabelhaften Zyklopen“ erscheinen läßt. Die hier entworfene Landschaft besteht nur aus „unkennlichen“ Farbflecken. Die menschlichen Figuren haben sich in „bewegte Schatten“ aufgelöst, die „ganze Gegend“ ist „in eine Masse verschmolzen“ und sieht wie „ein Meer mit unendlichen Glanzwoogen“ aus<sup>57</sup>. Das Abgebildete ist nicht mehr identifizierbar:

<sup>55</sup> HS I, S. 63, Brief Philipp Otto Runge an seinen Bruder Gustav, 7. Januar 1806.

<sup>56</sup> FSW, S. 340-341 (Hervorhebungen von mir).

<sup>57</sup> Ebd., S. 342.

„Hier ist keine Handlung, kein Ideal, nur Schimmer und verworrene Gestalten, die sich wie fast unkenntliche Schatten bewegen. Aber wenn Ihr dies Gemälde sähet, würdet Ihr Euch nicht mit mächtiger Empfindung in den Gegenstand hineinsehen? Würde er die übrige Kunst und Natur nicht auf eine Zeitlang aus Eurem Gedächtnisse hinwegrücken, und was wollt Ihr mehr?“<sup>58</sup>

Wenn man diese Landschaftsbeschreibung mit den Landschaftsbildern der ersten Kapitel des Romans vergleicht, so zeichnet sich im Bildungsgang des Helden ein allmählicher Übergang von der traditionellen, „figurativen“ Welt Darstellung zu einer nonfigurativen Ästhetik ab. So wie nach der romantischen Auffassung der Klang in der Musik nichts darstellen oder bedeuten muß, so ist nunmehr die Farbe in der Landschaftsmalerei von der Forderung freigesprochen, etwas darzustellen oder zu bedeuten. Vor einem schönen Abendhimmel „mit wunderbaren buntgefärbten Wolkenbildern“ träumt Rudolf Florestan bezeichnenderweise von einem Landschaftsgemälde, das die bloßen Farb- und Lichtspiele zugleich darstellen und auf alle Gesetze der Komposition und der Bedeutung verzichten könnte:

„Wenn ihr Maler mir dergleichen darstellen könntet, so wollte ich euch oft eure beweglichen Historien, eure leidenschaftlichen und verwirrten Darstellungen mit allen unzähligen Figuren erlassen. Meine Seele sollte sich an diesen grellen Farben ohne Zusammenhang, an diesen mit Gold ausgelegten Luftbildern ergötzen und genügen, ich würde da Handlung, Leidenschaft, Komposition und alles gern vermissen, wenn ihr mir, wie die gütige Natur heute tut, so mit rosenrotem Schlüssel die Heimat aufschließen könntet, wo die Ahnungen der Kindheit wohnen, das glänzende Land, wo in dem grünen azurnen Meere die goldensten Träume schwimmen, wo Lichtgestalten zwischen feurigen Blumen gehn und uns die Hände reichen, die wir an unser Herz drücken möchten. O mein Freund, wenn ihr doch diese wunderliche Musik, die der Himmel heute dichtet, in eure Malerei hineinlocken könntet! Aber euch fehlen Farben, und Bedeutung im gewöhnlichen Sinne ist leider eine Bedingung eurer Kunst.“<sup>59</sup>

Um die absolute Autonomie der Farbe in einem Wort zusammenzufassen, bezeichnet Sternbald die Landschaftsmalerei als „ein künstliches, fast tändelndes *Spiel* der Farben“<sup>60</sup>.

Ähnliche Anspielungen auf eine aus bloßen Lichteffekten zusammengesetzte Landschaftsdarstellung findet man auch bei Run-

<sup>58</sup> Ebd., S. 341.

<sup>59</sup> Ebd., S. 280-281.

<sup>60</sup> Ebd., S. 341 (Hervorhebung von mir).

ge. So gibt der Maler in einem Brief von 1810 an Goethe seine Absicht kund, einige „Studien“ zur Illustration seiner Farbenlehre anzufertigen, die sich auf einfache Darstellung der Himmels-, Meeres- und Sonnenfarbe beschränken würden:

„Z. B. eine glatte Meeresfläche, in welcher sich ein heitrer Himmel rein spiegelt, ohne alles Weitere, und so, daß die Spiegelfläche horizontal, der Himmel gewölbt erschiene; so auch Sonnen-Aufgang und Untergang als bloße Erscheinung der Luft charakterisirt; wie auch Mondschein und andre allgemeine Effecte.“<sup>61</sup>

Er gibt ebenfalls sehr genaue technische Anweisungen zur Herstellung besonderer Licht- und Lufteffekte in der Darstellung eines *Sonnen-Untergangs im Walde*<sup>62</sup>. Bezeichnenderweise wird oft bei Runge und bei Tieck mit besonderem Nachdruck auf die Darstellung der „Luft“ hingewiesen. Es geht darum den „Luftton“ und seinen „unendlichen Verwandlungen“, den „Luft Raum“ oder das „Luftbild“, d. h. den unkörperlichsten, geistigsten, immateriellsten Teil der Malerei auf einer Leinwand darzustellen. Gerade diese Körperlosigkeit rückt die „Luftdarstellung“ in die Nähe der Musik<sup>63</sup>.

### III. Die musikalische Landschaft: Entwurf einer modernen Kunst?

Angeichts dieser wiederkehrenden Anspielungen auf eine freie, absichtslose, am paradigmatischen Muster der Musik orientierte Anwendung der Farben haben einige Kommentatoren auf den hellseherischen Entwurf einer Theorie der abstrakten Kunst, d. h. gewissermaßen auf eine Vorwegnahme der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts geschlossen. So spricht Klaus Lankheit in einem Artikel über „Die Frühromantik und die Grundlagen der ‚gegenstandslosen‘ Malerei“ von der in Tiecks *Sternbald* enthaltenen „revolutionären Theorie einer absoluten Malerei“<sup>64</sup>. Solche Schlußfolgerungen werden anscheinend durch Runges Definition der Landschaftskunst als einer „abstrakteren“ Kunst untermauert<sup>65</sup>. Hier kann man allerdings nicht vorsichtig genug sein: es wäre

<sup>61</sup> HS I, S. 181, Brief Runges an Goethe, 1. Februar 1810.

<sup>62</sup> HS I, S. 81-82.

<sup>63</sup> HS I, S. 82, 103 und FSW, S. 205, 280.

<sup>64</sup> Klaus Lankheit, „Die Frühromantik und die Grundlagen der ‚gegenstandslosen‘ Malerei“, in: *Neue Heidelberger Jahrbücher*, Neue Folge, 1951, S. 61.

<sup>65</sup> HS I, S. 15, Brief an Daniel, 9. März 1802.

irrig, den Roman ausschließlich aus der Perspektive der Gegenwart zu betrachten und ihn rückblickend nach Denkmustern und Kategorien zu lesen, die ihm zur Zeit seiner Entstehung völlig fremd waren. Die Idee einer radikal modernen Ästhetik würde die wirklichen Absichten Runges und Tiecks, sowie überhaupt die Schranken dessen, was damals technisch und kunsttheoretisch möglich war, weit übertreffen. Übrigens läßt kein Werk in Runges Kunstproduktion an einen wirklichen Verzicht auf figurative Kunst denken.

Dennoch bleibt es nicht ausgeschlossen, daß Runge und Tieck durch das Thema der „musikalischen Landschaft“ die Möglichkeit einer radikal neuen Darstellungsweise geahnt haben, ohne sie theoretisch formulieren oder malerisch verwirklichen zu können. Gerade in diesem Sinne sind die in der Frühromantik wiederkehrenden Bezeichnungen der Landschaftsmalerei als „neuer“, „moderner“ Kunst zu verstehen. Bezeichnenderweise sind Runges Schriften aus dem Jahre 1802 von der prophetischen Ahnung einer baldigen Geburt, eines zukünftigen Aufblühens durchdrungen: „Die Zeiten regen sich gewaltig und eine schöne Zeit muß geboren werden.“<sup>66</sup> Mit einem divinatorischen Gestus, der ihn zum „*Sprecher* der wahren Kunst“ macht<sup>67</sup>, gibt er das Entstehen einer „schönen und wohl besseren Kunst“ kund<sup>68</sup>, nämlich der Landschaftsmalerei, die die alte Kunst der Historienmalerei ersetzen soll:

„Ich glaube schwerlich, daß so etwas Schönes, wie der höchste Punct der historischen Kunst war, wieder entstehen wird, bis alle verderblichen neueren Kunstwerke einmal zu Grunde gegangen sind, es müßte denn auf einem ganz neuen Wege geschehen, und dieser liegt auch schon ziemlich klar da, und vielleicht käme bald die Zeit, wo eine recht schöne Kunst wieder erstehen könnte, *das ist in der Landschaft*.“<sup>69</sup>

In dem langsamen Prozeß, der zum Entstehen der wahrhaften Landschaft führen soll, sieht sich aber Runge selbst nur als Wegbereiter: „Wir erleben die schöne Zeit der Kunst wohl nicht mehr, aber wir wollen unser Leben daran setzen, sie wirklich und in Wahrheit hervorzurufen“<sup>70</sup>. Gerade das Bewußtsein, daß die von ihm angestrebte Kunst unmöglich von ihm selbst oder von einem

<sup>66</sup> HS II, S. 167, Brief an Daniel, 21. November 1802.

<sup>67</sup> HS II, S. 91, Brief an Daniel, 6. Oktober 1801 (Hervorhebung im Original).

<sup>68</sup> HS II, S. 183, Brief an seine Mutter, 18. Dezember 1802.

<sup>69</sup> HS I, S. 14–15, Brief an daniel, 9. März 1802 (Hervorhebung im Original).

<sup>70</sup> HS I, S. 7, Text vom Februar 1802.

ihm gleichgesinnten Künstler zu seinen Lebzeiten noch verwirklicht werden könnte, erklärt den bewußt prophetischen Ton der Rungeschen Texte. Erst *post mortem*, d. h. in einer fernen, nicht genau zu bestimmenden Zukunft wird diese neue Landschaftsmalerei ans Licht kommen. Runge sieht seine eigene bescheidene Rolle darin, ein einer solchen Gattung bisher völlig verschlossenes Publikum durch eine angebrachte Symbolik für diese neue Ästhetik erst allmählich zu gewinnen<sup>71</sup>.

Diese Bezeichnung der „musikalischen Landschaft“ als Kunstgattung der Moderne erhält in August Wilhelm Schlegels *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* ihre bündigste und prägnanteste Formulierung. Als „musikalische“ Kunst des Scheines wird die Landschaftsmalerei als Kunst der Modernität im Gegensatz zur antiken, auf der Vorherrschaft der Linie beruhenden Plastik definiert:

„Wenn die Malerey, je nachdem sie den Geist bey der ruhigen Betrachtung eines umgränzten Gegenstandes fixirt, oder das Gemüth zu unbestimmten Fantasieen anregt, und in eine unnennbare Sehnsucht verstrickt, sich entweder der Plastik oder der Musik annähert, so kann man die Landschaft ihren musikalischen Theil nennen. Es wird zugleich hieraus klar, warum sie bey den Alten nicht in so hohem Grade wie bey der Neuern ausgebildet worden; bey ihnen waltete nämlich das Plastische vor. Die Gegenstände andrer Gattungen, eine Blume, eine Frucht, Thiere und Menschen, sind, auch wenn sie nicht gesehen würden, an und für sich etwas bestimmtes; die Landschaft als solche existirt nur im Auge ihres Betrachters. Hier mußte die Kunst des Scheines also zum vollsten Bewußtseyn ihrer selbst kommen, alles beruht auf den Wunderkünsten der Luftperspektiv. Licht und Luft, die in andern Gattungen nur als Hilfsmittel und unumgängliche Bedingungen der Sichtbarkeit mit behandelt werden, wählt sich der Landschaftsmahler unmittelbar zu seinen Gegenständen.“<sup>72</sup>

Nach Tiecks und Runges Versuchen, den Begriff der „musikalischen Landschaft“ in die literarische, bzw. malerische Praxis umzusetzen, wird hier eine begriffliche, kunsttheoretische Umgrenzung des Begriffs intendiert. Obgleich sich August Wilhelm Schlegel vielleicht nicht bewußt auf Runge und Tiecks Überlegungen über die *Landschaftsmalerei* beruft, so faßt doch diese Textstelle

<sup>71</sup> HS I, S. 29, Brief Runge an seinen Vater, 13. Januar 1803. Vgl. Elisabeth Décultot, „Philipp Otto Runge et le paysage. La notion de ‚Landschaft‘ dans les textes de 1802“, a. a. O., S. 53 ff.

<sup>72</sup> AWS V, Bd. 1, S. 338.

mit bemerkenswerter Knappheit die Hauptaspekte dieser Reflexion zusammen. In dieser Hinsicht erscheint der Begriff der musikalischen Landschaft als ein Schlüsselbegriff der romantischen Ästhetik, der unterschwellig die meisten kunsttheoretischen Reflexionen dieser Zeit durchzieht und für die weitere ästhetische Entwicklung der Moderne von grundlegender Bedeutung ist.

# Romantik und Moderne

Bernd Stiegler

## Die Spiegelreflexkamerastammlinde. Bildsysteme in E. T. A. Hoffmanns „Die Elixiere des Teufels“.

*„Aber nicht los konnte ich das entsetzliche Bild werden, ja es war mir endlich, als müsse ich mit ihm sprechen und ihm erzählen, daß ich wieder recht albern gewesen sei.“<sup>1</sup>*

### 1. Die Spiegelreflexkamerastammlinde

Jeder Leser des Textes, so wird uns gleich zu Beginn des Vorwortes gesagt, wiederholt nur seinerseits die Dechiffrierung der Niederschrift der Lebensgeschichte des Medardus, die dieser als letzte asketische Bußübung gegen die Übermacht der Bilder zu vollziehen hatte.

Die erste Entzifferung der Handschrift durch den Herausgeber hatte zur Aufgabe, vier verschiedene Schriften (die Aufzeichnungen des Medardus, das Pergamentblatt des Malers, die Briefe Aureliens und den Nachtrag des Paters Spiridon) in eine einheitliche zu überführen, um so ein Einzelschicksal in ein Kollektivschicksal zu verwandeln oder, nach den Worten des Herausgebers, „*die sonderbaren Visionen des Mönches für mehr zu halten, als für das regellose Spiel der erhitzten Einbildungskraft*“.<sup>2</sup>

Die Aufgabe der Interpretation der „*Elixiere*“ ist es, die Regeln der Verbindung zwischen Text- und Bildordnungen zu bestimmen.

<sup>1</sup> E.T.A. Hoffmann: Die Elixiere des Teufels, in: Werke 1814-1816, hrsg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen. Frankfurt/Main 1988, S. 9-352, dort S. 227. Für Hinweise und Kritik danke ich Hille Haker, Dorothee Kimmich, Claudia Liebrand und Günther Weinhart.

<sup>2</sup> Ebd., S. 11.



Der Versuch, Regeln für das scheinbar regellose Spiel zu finden und sich dann „an den mannigfachen Bildern der Camera obscura, die sich <dem Leser> aufgetan, <zu> ergötzen“<sup>3</sup>, wird gleich zu Beginn des ersten Bandes sehr erschwert. Der Text wiederholt dort den Beginn, indem er die Beschreibung eines Klosters, das vom Herausgeber bereits zu Anfang des Vorwortes evoziert worden ist, wiederaufnimmt. Zugleich geht der Erzähler in der Niederschrift der Erinnerung zurück in eine Zeit vor jeder möglichen persönlichen Erinnerung, indem er die bildgewordenen Erzählungen der Mutter wieder in Erzählungen transformiert. Bilder sind Übersetzungen von Erzählungen, die ihrerseits, wie wir sehen werden, Übersetzungen von Bildern sind. Die Bilder sind bereits zu Beginn des Textes von entscheidender Bedeutung für die Erinnerung und Erzählung. In den Urszenen der Geburt der Erinnerung des Franz/Medardus werden die Regeln der Bild- und Textproduktion festgelegt und alle wesentlichen Elemente bereitgestellt.

„Die Erzählungen meiner Mutter von dem wundervollen Kloster, (. . .) sind so in mein Inneres gedrungen, daß ich Alles selbst gesehen, selbst erfahren zu haben glaube, unerachtet es unmöglich ist, daß meine Erinnerung soweit hinausreicht.“<sup>4</sup>

Drei Bilder von Urszenen besetzen den Raum vor der Erinnerung: „die lieblichen Bilder von dem Kloster, und von der herrlichen Kirche in der heiligen Linde“<sup>5</sup>, die „wunderbare Gestalt“<sup>6</sup> des „fremden Malers“<sup>7</sup> und das lebende Bild der heiligen Familie.<sup>8</sup> Die Erzählungen dringen nach innen, besetzen einen Innenraum, um dann, bildgeworden, in der Erzählung als asketischer Reflexion wieder nach außen zu gelangen. Die Übersetzung von Bildern in Texte (und vice versa) bedient sich eines bestimmten Verfahrens, das sich in der Beschreibung der Linde (und der mit ihr verbundenen Urszenen) konzentriert und exemplarisch analysiert werden wird.

Auch der Erzähler nimmt in der Beschreibung der Urszenen die Position des Wiederholenden ein, da Medardus/Franz, bei der ersten Begegnung mit der Äbtissin/Fürstin, die an die Stelle der Erinnerung getretenen Bilder der Fresken und ihre Erklärung

<sup>3</sup> Ebd., S. 12.

<sup>4</sup> Ebd., S. 16.

<sup>5</sup> Ebd., S. 15.

<sup>6</sup> Ebd., S. 16.

<sup>7</sup> Ebd.

<sup>8</sup> Vgl. ebd., S. 16f.

durch den wunderbaren Knaben „so lebendig, als habe ich sie im tiefsten Geiste aufgefaßt, beschreiben konnte“<sup>9</sup>, und somit der ersten erinnerten Wiederholung der Urbilder ihre zweite sogleich hinzufügt. Die Erzählung als Erinnerung wiederholt die Erinnerung der Urbilder, der dann die erzählte Erinnerung der Erinnerung der Urbilder nachfolgt.

Die Wiederholung seiner eigenen Beschreibung, bei der ersten, noch ungeahnten Begegnung mit dem genealogischen Stamm seiner Herkunft, ist ihrerseits die Wiederholung der Beschreibung der Bilder durch einen „schönen wunderbaren Knaben“<sup>10</sup>, der Teil desjenigen „Urbildes“ ist, das die heilige Familie nachstellt. Die aufgezeichnete Erinnerung wiederholt die Beschreibung der Erinnerung, die die Erklärung der Bilder durch den Knaben wiederholt, der zusammen mit Franz/Medardus, dessen Mutter und dem geheimnisvollen Maler, der zudem die erklärten Bilder gemalt hat, das Bild der heiligen Familie wiederholt,<sup>11</sup> das seinerseits den biblischen Text wiederholt. Diese komplexe Erinnerungsbewegung folgt dem Rhythmus einer Übersetzung von Bild- in Textordnungen und umgekehrt. Jede dieser Übersetzungen führt aber die Differenz in das vermeintliche Spiel der Identitäten ein und hat so eine notwendige Alterierung der Ausgangsparameter zur Folge. Die Heilige Familie des biblischen Textes sieht sich in der Nachstellung des lebenden Bildes um ein Kind bereichert. Die Bildbeschreibung durch den „wunderbaren Knaben“ integriert dieses Bild in den Kontext der Fresken der Kirche; die Wiederholung der Beschreibung durch Franz/Medardus schließlich integriert sie in den Raum des Klosters und der Familiengeschichte. Am Anfang stand ein doppelter Knabe, am Ende steht eine doppelte Mutter (leibliche namenlose Mutter und Fürstin/Äbtissin). Das ist das Ergebnis dieser Text-Bild-Übersetzung als Ersetzungsreihe. Auch der neue Name Medardus, den er beim Eintritt in das Kapuzinerkloster annimmt, verweist wieder implizit auf diese Urszene des doppelten Knaben, da der heilige Medardus in der „*Legenda aurea*“ ein Zwilling ist.<sup>12</sup>

<sup>9</sup> Ebd., S. 19.

<sup>10</sup> Ebd.

<sup>11</sup> Implizit wird natürlich auch eine jungfräuliche Empfängnis imaginiert.

<sup>12</sup> Vgl. Jacobus de Voragine: *Legenda aurea*, übersetzt und herausgegeben von Richard Benz. Köln/Olten 1969, S. 959: „Zu derselben Zeit etwan lebten die Heiligen Medardus und Gildardus, die waren leibliche Brüder; und wurden an einem Tage geboren, an einem Tage zu Bischöfen geweiht, und starben an einem

Das Problem des Doppelgängers oder Doubles liegt bereits den „Urszenen“ zugrunde und ist das der Erinnerung par excellence. Das spätere Erscheinen des Doppelgängers schreibt sich in diese Regeln des scheinbar regellosen Spieles ein, ohne aber in ihm eine Sonderstellung beanspruchen zu können.<sup>13</sup>

Die Fähigkeit zur Rekonstruktion dieser Regeln wird aber noch weiter auf die Probe gestellt. Die erinnerte Urszene als Geburt der Erinnerung des Medardus parallelisiert den Tod seines Vaters und seine eigene Geburt.<sup>14</sup> Sein Vater stirbt im Moment der Geburt des Sohnes in der heiligen Linde, die am Anfang der Erinnerung steht und als Bildwerdung von Erzählungen an die Stelle der ersten Erinnerungen getreten ist.

*„Mit dem ersten Bewußtsein dämmern in mir die lieblichen Bilder von dem Kloster, und von der herrlichen Kirche in der heiligen Linde auf.“<sup>15</sup>*

Die Geburt der Erinnerung wiederholt so den Ort des Todes des Vaters. Der Tod in der heiligen Linde ist zugleich der Moment der Geburt eines neuen Sprosses am Stammbaum der Familie.

Dem Bild von der Kirche in der Linde folgt fast unmittelbar das von der Linde in der Kirche, womit sich die Raumordnungen umkehren:

*„Noch sehe ich, mitten in der Kirche, den mit Silber überzogenen Stamm der Linde, auf welche die Engel das wundertätige Bild der heiligen Jungfrau niedersetzten.“<sup>16</sup>*

Das Oszillieren von der Linde in der Kirche zur Kirche in der Linde ist die Bewegung zwischen zwei vermeintlich entgegengesetzten Raumordnungen, deren Widersprüchlichkeit sich mit

---

Tage, und wurden von Christo an einem Tage gen Himmel genommen.“ Der Name Medardus verweist so implizit auch auf die vorgestellte Synchronie von Ereignissen, die die Ordnungen von Raum und Zeit auf Bildordnungen zurückblendet.

<sup>13</sup> Weitere Textfiguren werden ebenso zu Doppeln: Aurelie wird immer mehr zum Ebenbild ihrer Mutter gleichen Namens (vgl. S. 65), die Fürstin ähnelt, wie Medardus anhand eines *Bildes* feststellt, so sehr ihrer Schwester, der Fürstin/Äbtissin, daß er allein deshalb zu ihr reist (vgl. S. 143). Gleiches gilt auch für die Ordnung der Eigennamen, da wiederkehrende Namen (z. B. Leonardus bzw. Leonard oder Leonardo/ Francesco, Franz, Franziskus etc.) verschiedene Figuren zusammenrücken und übereinanderblenden.

<sup>14</sup> Die Geburt des Grafen Victorin ist ebenfalls durch eine solche Koinzidenz geprägt: Er wird in dem Moment geboren, als die Hochzeit zwischen Francesco und der Prinzessin/Fürstin/Äbtissin scheitert.

<sup>15</sup> Ebd., S. 15.

<sup>16</sup> Ebd., S. 16.

Hilfe eines Gedankenexperiments auflösen läßt. An dieser Stelle sei nicht versucht, die Widersprüche des Textes zu glätten, was durch eine Interpretation der „*heiligen Linde in der Kirche*“ als Eigenname durchaus möglich scheint, sondern den Text wörtlich zu nehmen und zugleich ein Modell zu entwickeln, das auch über diese Passage hinaus Gültigkeit haben wird. Auf der Suche nach den Regeln des vermeintlich regellosen Spieles der erhitzten Einbildungskraft hilft hier die Erinnerung an die Camera obscura, die im Vorwort angeführt wurde, weiter. In ihren Anfängen war die Camera obscura noch ein begehbarer Raum, in den – z. B. durch Astlöcher – Bilder der Außenwelt projiziert werden konnten.<sup>17</sup> Wenn wir die Linde in der Kirche als Camera obscura verstehen, so füllt sich ihr nun hohler Stamm mit den Bildern der Kirche (an denen sich der Leser gemäß dem Vorwort ergötzen soll). Die Linde wird zu einer Reproduktionsmaschine der Kirche oder, um die Formulierung des Texts aufzunehmen, zu einer „*herrlichen Kirche in der Linde*“. Die Linde, verstanden als Camera obscura, gestattet es, die Widersprüchlichkeit der Raumordnungen aufzulösen. In der Kirche steht die Linde, in deren hohlen Stamm die Bilder der Kirche projiziert werden. In diesem Sinne kann man, je nach Perspektive, von der Linde in der Kirche und von der Kirche in der Linde sprechen. Der Raum der Kirche, den Medardus im „Urbild“ des geheimnisvollen Malers noch als „*öde*“<sup>18</sup> imaginiert, ist ein reiner Bildraum; derjenige der Linde seine Kopie. Verstehen wir den mit Silber überzogenen Stamm als Spiegel – denn was ist ein Spiegel anderes als eine mit Silber überzogene Fläche – so ist auch die Außenansicht Reflex des Bildinnenraumes der Kirche. In diesem Sinne können wir den Stamm der Linde als Spiegelreflexkamerastamm bezeichnen, da er Kamera (hohler Stamm) und Spiegel (Stammoberfläche) verbindet. Innenraum und Außenraum können über Substitutionen von Bildern ineinander übersetzt werden. Diesen Bildraum des Stammes der Linde (der zugleich genealogischer Stammbaum ist), ob wir ihn als Camera obscura oder

<sup>17</sup> Vgl. Erwin Koppen: Literatur und Photographie. Stuttgart 1987, S. 21f. Koppen verweist auch auf Leonardo da Vinci, der als einer der ersten Maler die Camera obscura verwendete und auch im Text der „Elixire“ erscheint. Leonardo war der Lehrer Francescos; sein Name erscheint zudem in der Figur des Priors wieder. Leonardo/Francesco bzw. Leonardus/Franz/Medardus verbinden die Ordnungen der Bilder und der Sprache, die im Zusammenhang der Spiegelreflexkamerastammlinde und der Elixire von zentraler Bedeutung sind.

<sup>18</sup> E.T.A. Hoffmann, loc. cit., S. 16.

aber als Spiegel verstehen, verläßt der Text nicht mehr. Mit dem Stamm sind zugleich zwei mögliche Bildordnungen gegeben: das Spiegelbild als *äußerer* Reflex des Bildraumes und die Camera obscura als dessen Projektion in einen *Innenraum*. Jede dieser Bildordnungen findet ihre Entsprechung in einer der beiden rätselhaften und vor allem regelmäßig wiederkehrenden Figuren des Textes:<sup>19</sup> dem Spiegelreflexstamm entspricht der Doppelgänger, dem Bildsäulenkamerastammraum der Maler.

Die Entfaltung der Geschichte ist nichts anderes als eine Übersetzung, Aneignung und Enteignung der Bilder dieses Raumes, d. h. eine Konfrontation der synchronen Ordnung der Bilder und der diachronen Ordnung der Geschichte.<sup>20</sup>

Wir können zwei Bedeutungen des Stammes unterscheiden, die sich beide vor allem dadurch auszeichnen, daß sie Bilder bereitstellen und generieren und daher mit Fug und Recht als Bildsäulen bezeichnet werden können: der Stamm als Stammbaum, in welchem auch der Maler der Bilder an zentraler Stelle erscheinen wird, und der Stamm der Linde als Spiegelreflexkamerastamm.

Im Bild des Stammes begegnen sich die synchrone Ordnung der Bilder und die diachrone Ordnung der Geschichte, deren Konfrontation der Text austrägt.

So wie der Stamm am Anfang der Lebensgeschichte steht, so findet er sich auch auf ihrem Höhepunkt wieder. Der „*höchste Punkt des Lebens*“<sup>21</sup> ist bestimmt durch den flammenden Liebesblick und die glühenden Küsse Aureliens einerseits, und die Störung durch die Fürstin andererseits. Als die Fürstin erscheint, die nicht nur die Schwester der Fürstin/Äbtissin ist, sondern mit ihr auch ein besonderes Schicksal teilt, das uns wiederum zu den Bildern zurückführen wird, verwandelt sich das Kruzifix, auf das Medardus/Franz zugelaufen war, „um zu bereuen und zu büßen

<sup>19</sup> Der Rhythmisierung durch die Übersetzung von Bildern in Texte entspricht die des Textes durch wiederkehrende Figuren, die Bildordnungen repräsentieren.

<sup>20</sup> Die „Elixire des Teufels“ applizieren somit das Modell der Bildaneignung und -enteignung, das für den Bildungs- bzw. Entwicklungsroman charakteristisch ist. Die Analyse der Bildsysteme der „Elixire“ ist übertragbar auf Goethes „Lehrjahre“, in denen die beiden verlorenen internalisierten Urbilder (Tankred und Chlorinde, Der kranke Königssohn) am Ende des Textes, dank einer strategischen Heirat, ökonomisch im Wiedererwerb der Bildsammlung des Großvaters angeeignet werden. Gleiches gilt auch für Stifters „Nachsommer“, in dem die Heirat die Zusammenführung der Sammlungen der Väter ermöglicht, so daß die Marmorfigur und ihr Gemmenabbild vereinigt werden.

<sup>21</sup> Ebd., S. 225.

den Frevel sündhafter Träume“<sup>22</sup>, und wird zu einem dürren Stamm.

„Ich trat hinein in das Gebüsch, und wurde nun gewahr, daß ich wunderlicher Weise einen dürren grauen Stamm für ein Kruzifix gehalten.“<sup>23</sup>

Der Kruzifixstamm ruft die Bilder des Klosters in Erinnerung, und Medardus/Franz vermag die verschiedenen Ebenen der Wahrnehmung nicht mehr zu unterscheiden. Der Stamm als Erinnerungsbild und Wahrnehmungsgegenstand eröffnet das Spiel der Metamorphose und der Ersetzung, das sein gesamtes Leben umfaßt: Der Weg geht von der Urszene der Erinnerungsgeburt zur Antizipation seines Todes („alle Glieder lähmte plötzlich tödliche Ermattung; wie ein schwacher Greis, ließ ich langsam mich nieder und in dumpfem Stöhnen suchte ich die gepreßte Brust zu erleichtern.“<sup>24</sup>), bis Aurelie erscheint und ihm scheinbar die Flucht aus dem Bildraum des Kruzifixstammes ermöglicht. Aurelie aber spendet nicht Leben, sondern bringt den Tod: „Aurelie. . . Aurelie. . . für dich Marter!. . . Tod!“<sup>25</sup>

In der vorhergehenden Assoziation von Aurelie mit dem Bild des Martyriums der heiligen Rosalia ist das Programm ihrer Begegnung gleich mitformuliert, das im Bild der heiligen Familie mit doppeltem Jesusknaben seine messianische Dimension und in der Geschichte des Malers, der das (dann unverzüglich kopierte Bild) anfertigte, seinen Ort im Stammbaum zugewiesen bekommt.

Die von Franz/Medardus vorgestellten Hymnen der Brüder und der Garten des Klosters standen bereits am Anfang des Vorwortes, doch dort war es der Herausgeber und erste Leser, der uns mit der Frage konfrontierte, ob die Mönche als Inkarnationen der Heiligenbilder der Fresken und somit als lebende Bilder betrachtet werden müssen.<sup>26</sup> Dieser Entsprechung bzw. Übersetzung von Bildordnung und Existenzform entkommt Medardus nur scheinbar. Die Verwandlung des Kreuzes in einen dürren Stamm ruft vielmehr die Korrespondenz der Ordnung der Bilder und des Lebens in Erinnerung. Auch auf dem Zenit des Lebens, dort, wo die Körper keine Schatten werfen, weil sie bereits Schattenbilder sind,

<sup>22</sup> Ebd., S. 223.

<sup>23</sup> Ebd., S. 224.

<sup>24</sup> Ebd.

<sup>25</sup> Ebd.

<sup>26</sup> Vgl. ebd., S. 11: „Sind denn die Heiligenbilder lebendig worden, und herabgestiegen von den hohen Sims?“

stehen wir im Bildraum, der nun in besonderer Luzidität seine wahre Gestalt jenseits von Reflex und Bildprojektionen zeigt: Der mit Silber verzierte Spiegelreflexkamerastamm der Linde wird zu einem „dürren grauen Stamm“, der dennoch das Leben der Bilder und die Bilder des Lebens ermöglicht.

Die Verwandlung des Kreuzes in einen Stamm steht im Zeichen der Begegnung mit Aurelie und des störenden Erscheinens der Fürstin. Der Text verweist in dreifacher Weise auf die Urszenen (Maler, Kirche/Linde, heilige Familie) und ihre wiederholte Beschreibung:

Erstens durch die Wiederaufnahme der Verbindung von Stamm und Kreuz: Der Beschreibung der Linde und der mit ihr verbundenen Bilder bei der Fürstin/Äbtissin ging in der ersten Szene unmittelbar die Stigmatisierung von Franz/Medardus durch ihr diamantenes Kreuz voraus, da sie ihn so fest an sich drückte, daß das Mal sich auf seinem Hals als Zeichen einprägte. In der Urszene der heiligen Familie, die noch vor der Begegnung mit der Fürstin/Äbtissin zum ersten Mal geschildert wird, legte Franz/Medardus noch fortwährend mit dem wunderbaren Knaben Kreuze aus bunten Steinen, die sich zu einem Inbild verwandeln; aus der Begegnung mit der Fürstin/Äbtissin, die zugleich erste Repräsentantin der doppelten Stammordnung ist (Bildraum/Genealogie), trägt er das äußere Muttermal<sup>27</sup> als Abdruck der Steine des Kreuzes davon, das dennoch, da auch der Doppelgänger und – nach den Worten des Doppelgängers, des „Brüderchens“ des Bruders Medardus/Franz – auch Hermogen<sup>28</sup> durch dieses Mal gezeichnet sind, als distinktives Zeichen nicht ausreicht. Auch das vermeintlich individuelle Muttermal des Kreuzes erweist sich als Signum des verdoppelten dürren Stammes der Genealogie. Alle drei Frauen, die vom Bild (Miniaturbild/Wandbild/Erinnerungsbild) Francescos nicht lassen können, überliefern ihren männlichen Nachkommen das Kreuz als Muttermal: Aurelie dem Hermogen, Giazinta Graf Victorin und die Fürstin/Äbtissin Franz/Medardus. Alle drei so Gezeichneten haben eine doppelte Mutter: Hermogens Mutter wird nach ihrem

<sup>27</sup> Vgl. dazu Friedrich A. Kittler: Eine Detektivgeschichte der ersten Detektivgeschichte, in: Dichter.Mutter.Kind. München 1991, S. 197–218, dort S. 206 f.

<sup>28</sup> Vgl. ebd., S. 227 f.: „Den Hermogen habe ich nur nicht gut getroffen, er hat so ein verdammtes Kreuz am Halse, wie wir beide, aber mein flinkes Messerchen ist noch scharf und spitzig.“ Das Messer wiederholt seinerseits wiederum nur die Form des Kreuzes. Zum Motiv des Messers vgl. ebd., S. 93, 97, 143, 182, 211.

Tod durch ihre und Francescos Tochter Euphémie (Hermogens Halbschwester) ersetzt, Graf Victorin wird nach seiner Geburt in der Ferne erzogen, die Fürstin/Äbtissin nimmt den Platz von Franz'/Medardus' Mutter ein. Bei der Fürstin/Äbtissin lernt Medardus/Franz auch zum ersten Mal den Treibstoff kennen, der die Bild-Text-Maschine in Gang setzt:

*„Eine Schwester brachte Zuckerwerk und süßen Wein, ich ließ mich, jetzt schon dreister geworden, nicht lange nötigen, sondern naschte tapfer von den Süßigkeiten, die mir die holde Frau, welche sich gesetzt und mich auf den Schoß genommen hatte, selbst in den Mund steckte.“<sup>29</sup>*

Nach solcher Stärkung kehrt nicht nur die Lebendigkeit, sondern auch die Fähigkeit zur Beschreibung und Erzählung der Urszenen wieder.

Zweitens in der Begegnung von Franz/Medardus und Aurelie/Rosalie, deren Liebe ein Ergebnis komplexer wechselseitiger Bild-identifikationen und -ersetzungen ist (und deren Existenz sich der Verbindung von Verführung Minderjähriger und Inzest verdankt), die allesamt auf den Maler und dessen Bilder rekurren, der bereits im Zusammenhang des Tableaus der Urszene erschienen ist.<sup>30</sup> Einerseits verdankt sich Aurelies/Rosalies Liebe zu Franz-/Medardus seiner Identifikation als Inkarnation des „geliebten und gefürchteten Traumbildes“<sup>31</sup>, das sie zum ersten Mal im blauen Cabinet gesehen hatte, als sie ihre zu diesem Bild des Francesco sprechende Mutter überraschte. Franz/Medardus erfährt dies nur als Leser eines Briefes, der ironischerweise an die Fürstin/Äbtissin gerichtet ist. Sie liebte ihrerseits, wie wir später erfahren, Francesco und rief dank seines Bildes die „Sehnsucht nach irdischer Lust“<sup>32</sup> hervor. Andererseits gründet die Liebe von Franz/

<sup>29</sup> Ebd., S. 19 (Hervorhebung von mir, B.S.).

<sup>30</sup> Der Beschreibung der Urszene der hl. Familie geht unmittelbar die Erinnerung an den „fremden Maler“ (S.16) voraus, „der in uralter Zeit, als eben diese Kirche gebaut, erschien, dessen Sprache niemand verstehen konnte und der mit kunstgeübter Hand in gar kurzer Zeit, die Kirche auf das herrlichste ausmalte, dann aber, als er fertig geworden, verschwand.“(ebd.)

<sup>31</sup> Ebd., S. 242. Diese Double-bind-Konstellation erscheint mehrfach im Text: Der Maler blickt Medardus/Franz mit „lebendigtotstarren Augen“ (ebd., S. 118) an; die Flasche der Elixiere wird erst als „Verführungsflasche“ (S. 44), dann aber als „wohlthätige Flasche“ (47) bezeichnet.

<sup>32</sup> Ebd., S. 337: „Ei sage doch, ob selbst dann, als schon die Inful und der Stab dich schmückten, in unbewachten Augenblicken meines Vaters Bild, nicht Sehnsucht nach irdischer Lust in dir aufregte?“



Medardus in der Identifikation der Aurelie als Inkarnation des Bildes der Hl. Rosalia, dessen Original, von dem Maler der Urszene angefertigt, im Kloster der Kapuziner hängt, dessen Kopie sich aber in dem Kapuzinerkloster in Rom befindet, in das es Medardus natürlich auch verschlägt.

Drittens durch die Verbindung der Fürstin mit der Fürstin/Äbtissin, die in der Eingangsszene des Romans nicht nur als Fürstin bezeichnet wird, sondern zudem, vorbereitet durch den Weg in das „hohe, gewölbte, mit heiligen Bildern ausgeschmückte Gemach“<sup>33</sup>, selber zum Bild wird. Die Schwestern vereint ein gemeinsames Schicksal, das sich wiederum in einem von dem Maler angefertigten Bild Francescos konzentriert. Die Äbtissin wollte, nachdem, wie sich später herausstellte, Francesco seinen Halbbruder Johann getötet und mit dessen Frau Giazinta ein Kind (den späteren Graf Victorin) gezeugt hatte, Francesco heiraten, was einzig durch das Erscheinen des Malers verhindert werden konnte. Die Ähnlichkeit von Francescos Miniaturbild, das der Leibarzt des fürstlichen Hofes aufbewahrt, mit Medardus/Franz bringt nicht nur die abwehrende Haltung der Fürstin, sondern auch die Enthüllung der Geschichte durch den Arzt hervor, die Franz/Medardus die Identifikation seines Vaters und somit seine eigene Einordnung in den Stammbaum gestattet.

Auch die weiteren Erwähnungen der Urszenen stehen in einem unmittelbaren Zusammenhang mit dem Maler: Franz/Medardus erinnert sich an die Spiegelreflexkamerastammlinde angesichts der Ausstellung von Kopien der Fresken „aus der heiligen Linde“.<sup>34</sup> Auch hier heißt es expressis verbis „Kopien aus der heiligen Linde“<sup>35</sup>, d. h. Kopien der Bilder der Camera obscura als Reproduktionsmaschine. Wir finden weitere Reproduktionen der Fresken im Buch des Malers wieder. Das Erscheinen des Buches im Text bedurfte nicht nur einer Übersetzung durch den Herausgeber, sondern wird auch mittels einer Wiederholung der Urbilder und der Entdeckung des Bildes der Hl. Rosalia, das auch als Kopie seine Wirkung nicht verfehlt, vorbereitet.<sup>36</sup>

Der Maler, dessen Sprache niemand verstand und dessen passagere Existenz überall Bilder und Kopien der Bilder als Spuren

<sup>33</sup> Ebd., S. 18.

<sup>34</sup> Ebd., S. 113.

<sup>35</sup> Ebd.

<sup>36</sup> Vgl. ebd., S. 268–275.

zurückläßt, kann sich aber auch höchstpersönlich in eine Bildsäule verwandeln:

*„Mein Traum trat in das Leben, eiskalt rieselte es mir durch die Adern. Unbeweglich, wie eine Bildsäule, mit übereinander geschlagenen Armen stand der Mönch da, und starrte mich an mit den hohlen schwarzen Augen. Ich erkannte den gräßlichen Maler, und fiel halb ohnmächtig auf mein Strohlager zurück.“<sup>37</sup>*

Die Erscheinung des Malers als Bildsäule nimmt den Platz der Spiegelreflexkamerastammlinde ein und assoziiert alle drei Urbilder: Der Maler (I) versetzt Medardus/Franz in den heiligen Wald (II), – *„ja es war derselbe Platz, wo, in früher Kindheit, der fremdartig gekleidete Pilger mir den wunderbaren Knaben brachte“<sup>38</sup>* – von wo aus er die Kirche erblickt (III). Der Eintritt in die Kirche aber bleibt ihm verwehrt: *„Aber ich blieb regungslos – mein eigenes Ich konnte ich nicht erschauen, nicht erfassen.“<sup>39</sup>* Um zur Anschauung des eigenen Ichs zu gelangen, müßte er sich selber in die Spiegelreflexkamerastammlinde verwandeln, Herr über die große Bildreproduktionsmaschine werden und zugleich in der Lage sein, das vom silbernen Stamm reflektierte Spiegelbild anzuschauen. Franz'/Medardus' letzte Bußübung, die Abfassung der Lebensgeschichte, ist der Versuch, Herr über diese Text-Bild-Maschine zu werden. Leonardus formuliert sehr bündig den Einsatz dieser Aufgabe: Franz/Medardus soll wie ein Geist, wie ein höheres Prinzip über Bildern und Texten schweben: *„Aber hat der Geist des Bösen dich ganz verlassen, hast du dich ganz vom Irdischen abgewendet, so wirst du, wie ein höheres Prinzip über alles schweben, und so wird jener Eindruck keine Spur hinterlassen.“<sup>40</sup>*

Dies gilt dann natürlich auch für sein Ich, auf das er von der Position des Schöpfers aus herabblickt. Die Niederschrift des Textes integriert alle Figuren in die Übersetzungsoperation der Text-Bild-Maschine und vollzieht so in nuce die Ich-Konstitution des Franz/Medardus als exemplarische und damit stellvertretende „Rettung“ aller.<sup>41</sup> Der fiktive Herausgeber überträgt die Exempla-

<sup>37</sup> Ebd., S. 213.

<sup>38</sup> Ebd., S. 214.

<sup>39</sup> Ebd.

<sup>40</sup> Ebd., S. 349.

<sup>41</sup> Matthias Hattener (Das erdichtete Ich. Zur Gattungspoetik der fiktiven Autobiographie bei Grimmelshausen, E.T.A. Hoffmann, Thomas Mann und Rainer Maria Rilke. Frankfurt/Main 1989, S. 60) spricht von einem „Ich, dessen Leistung darin besteht, die Geschichten anderer zur eigenen Geschichte verwandelt zu haben“. Allerdings sieht Hattener in der Mehrdeutigkeit der Wirklichkeit eine

rität der „*seltsamen Geschichte des Bruders Medardus*“<sup>42</sup> auf den Leser, der folglich auch in den/m eröffneten Raum eingeschlossen ist.

So wie der Prior Leonardus sprachen bereits Euphemie, die das Heraustreten aus dem Ich und die Beherrschung des Lebens in allen seinen Erscheinungen propagierte<sup>43</sup>, und der Fürst, der im Faro-Spiel die Möglichkeit erblickte, aus sich selbst herauszutreten und das Leben „*von einem Standpunkt, von dem man die sonderbaren Verschlingungen und Verknüpfungen, die die geheime Macht, welche wir Zufall nennen, mit unsichtbarem Faden spinnt*“<sup>44</sup> zu betrachten. Euphemies Machtmaschine, die über die Erscheinungen der Gesellschaft herrschen soll, das Spiel des Fürsten, das die „*geheimnisvolle Maschine bewegt, die wir angestoßen*“<sup>45</sup> und die Aufschreibemaschine des Medardus nehmen die erste Maschine des Textes, die Camera obscura des Vorwortes wieder auf, die ja bereits, „*die symbolische Erkenntnis des geheimen Fadens, der sich durch unser Leben zieht*“ ermöglichen sollte. Diese Erkenntnis ist nur über die Analyse der Funktionsweise der Text-Bild-Maschine möglich, die die Identität der Figuren über ihre Einschreibung in die doppelte Stammordnung konstituiert. Die Niederschrift des Textes ist diese Maschine, die jegliche Geschichte in Bildräume übersetzt und das Spiel der Erscheinungen auf die Existenzformen der Figuren überträgt. Die Spiegelreflexkamerastammlinde stiftet eine überzeitliche synchrone Ordnung der Bilder, auf die jede einzelne Lebensgeschichte zurückgespiegelt werden kann. Der Geschichts(t)raum der „*Elixiere des Teufels*“ ist ein durch die Reproduktionstechnologie aktualisierter mythischer Raum der Bilder.<sup>46</sup>

---

Aufwertung der anderen Figuren, „die als gültige Wirklichkeitsperspektiven“ angenommen werden. Der Text der „Elixiere“ zeichnet sich jedoch gerade dadurch aus, daß auch alle anderen Figuren notwendig in die Logik der Urszenen und der Text-Bild-Reproduktionsmaschine integriert werden und somit unausweichlich der Mehrdeutigkeit anheimfallen, die notwendig alle Figuren miteinschließt.

<sup>42</sup> E.T.A. Hoffmann, loc. cit., S. 11.

<sup>43</sup> Vgl. ebd., S. 80f.

<sup>44</sup> Ebd., S. 152.

<sup>45</sup> Ebd.

<sup>46</sup> Sigmund Freud hat bekanntlich den Doppelgänger der „Elixiere“ in vierfacher Weise als Ich-Verdoppelung, Ich-Teilung, Ich-Vertauschung und beständige Wiederkehr des Gleichen gelesen (Das Unheimliche, in: Gesammelte Werke. (Hg. Anna Freud u. a.), Bd. XII, London 1947, S. 227–268, S. 246). In der Analyse der Bildsysteme habe ich zu zeigen versucht, daß von diesen vier Erscheinungsweisen die Wiederkehr des Gleichen die fundamentalste ist, auf die sich alle anderen notwendig zurückbeziehen müssen. Mehr noch: Diese mythische Ord-

Am Ende des Textes, mit der Aufforderung zur Niederschrift der Lebenserinnerungen, haben wir den Raum der Bild-Text-Maschine nicht verlassen, sondern nur umschrieben.

## 2. Die Elixiere oder der Treibstoff der Bild-Text-Reproduktionsmaschine

Wie jede Maschine, so bedarf auch die Bild-Text-Maschine eines Treibstoffes. Die Elixiere sind dieser Treibstoff.

Wie ein solcher Treibstoff funktioniert und wie er in unmittelbarer Anknüpfung an die Forderung des schwebenden geistigen Prinzips die Maschine zum Laufen bringt, zeigt der Text „Der Alkohol“ von Marguerite Duras:

*„Der Alkohol ist erschaffen worden, damit man die Leere des Universums ertragen kann, die Bewegung der Planeten, ihre unerschütterliche Rotation im Raum, ihre stille Gleichgültigkeit am Ort unseres Schmerzes. Der Mensch, der trinkt, ist ein interplanetarischer Mensch, er bewegt sich in einem interplanetarischen Raum. Dort lauert er. Der Alkohol tröstet über nichts hinweg, er füllt die psychischen Räume des Individuums nicht aus, er ersetzt nur das Fehlen Gottes. Er tröstet den Menschen nicht. Im Gegenteil, der Alkohol bestärkt den Menschen in seinem Wahnsinn, versetzt ihn in erhabene Regionen, wo er Herr seines Schicksals ist. Kein menschliches Wesen, keine Frau, kein Gedicht, keine Musik, keine Literatur, kein Gemälde kann den Alkohol in seiner Funktion, die er für den Menschen hat, ersetzen: ihm die Illusion einer großen Schöpfung zu geben. Er ist da, um diese zu ersetzen.“<sup>47</sup>*

Die Welt der „Elixiere des Teufels“ ist, obgleich das Kloster am Anfang und Ende des Weges steht, ein Raum ohne Gott, aber

---

nung schließt den Raum der „Elixiere“ hermetisch ab und konzentriert sich einzig im Modell der Spiegelreflexkamerastammlinde, die die Bewegung des Textes auf allen Ebenen hervorruft, steuert und abschließt.

<sup>47</sup> M. Duras: Der Alkohol, in: Ilma Rakusa (Hg.): Marguerite Duras, Frankfurt/Main 1988, S. 20–23, dort S. 22. Ich will nicht verschweigen, daß bereits Friedrich A. Kittler die Elixiere als Alkohol interpretiert hat. Kittler versteht den Text als konsequentes Delirieren, das seinen Anfang bei der Begegnung mit der Fürstin/Äbtissin nahm, die, Franz'/Medardus' Mutter ersetzend, ihm den süßen Wein zum ersten Mal einflößte. Vgl. F.A. Kittler, a.a.O. Der zitierte Text von Marguerite Duras ist nur ein Beispiel unter vielen. Ähnliche Bestimmungen finden sich u.a. in Goethes Harzreise, bei Baudelaire und auch in anderen Texten Hoffmanns.

voller Heiliger und Märtyrer. Sie ist eine Welt voller „heiliger Bilder“. <sup>48</sup> Franz/Medardus und Rosalia/Aurelie finden zueinander über ihre Identifikation mit Rosalia und Antonius. Medardus, der sich mit dem Hl. Antonius identifizierte, sieht sich sogar expressis verbis als von einer Heiligen geliebt an, <sup>49</sup> und wird in Rom für einen Heiligen gehalten. Aurelie/Rosalie aber stirbt den Märtyrertod, den Franz/Medardus bei ihrer Liebesbegegnung auf dem höchsten Punkt des Lebens noch für sich beansprucht hatte.

Die Welt der „*Elixire des Teufels*“ ist ein Raum der Illusion der Schöpfung und der Schöpfung der Illusionen. Die Elixire ermöglichen diese Illusion der Schöpfung: Sie stehen am Anfang der Macht der Bilder und der Macht der Worte, stiften und verflüssigen die Text- und Bildordnungen. <sup>50</sup>

In dem abgeschlossenen Raum der Spiegelreflexkamerastammelinde sind alle Bilder von dem geheimnisvollen Maler geschaffen worden, „*dessen Sprache niemand verstehen konnte und der mit kunstgeübter Hand in gar kurzer Zeit, die Kirche auf das herrlichste ausmalte, dann aber, als er fertig geworden, verschwand*“. <sup>51</sup> Der Maler, der ebenso wie der Doppelgänger fünfmal sichtbar erscheint <sup>52</sup>, produziert das, was M. Duras die „*Illusion einer großen*

<sup>48</sup> Vgl. E.T.A. Hoffmann, loc. cit., S. 18.

<sup>49</sup> Vgl. ebd., S. 57: „Ich scherzte im Innern über den Gedanken, eine Heilige in mich verliebt zu wähnen, wobei ich zugleich daran dachte, daß ich ja selbst schon einmal der heilige Antonius gewesen.“

<sup>50</sup> Die Verbindung der Elixire mit der Text-Bild-Maschine findet ihre Entsprechung auch auf der Ebene der Metaphorik, da das im Text häufig vorkommende Feuer immer in Blicken (also der Ordnung der Bilder) oder aber in der Sprache erscheint. Der Alternative: Wiedergewinn der geistigen Kraft vs. Untergang entspricht die von Feuersturm und halbversiegtem Bach (vgl. ebd., S. 37). Vgl. z. B. ebd. S. 46 (die Elixire sollen die Entzündung der erloschenen Flamme bringen), 47 (Feuer der Beredsamkeit), 49 („wie ein Feuerstrom flossen meine Worte“), 50 (Entzündung der Flamme durch den Blick der verschleierte Frau), 41 (Blick des Malers ist wie ein „glühender Dolchstich durch meine Brust“), 134f. (Feuer in den Augen des Doppelgängers), 141 („schwarze glühende Augen“ Euphemiens), 283 (Francesco wird, nach einem Schluck aus der Flasche, „von wilden frevelichen Trieben entzündet“), 282 (nach dem ersten Genuß der Elixire kommt es zu einem regelrechten Ausbruch bei Francesco: „So wie der Berg Vesuv in wildem Brausen verzehrende Flammen aussprüht, so tobte es jetzt in Feuerstürmen heraus aus Francescos's Innern.“).

<sup>51</sup> Ebd., S. 16. Aus dem Pergamentblatt des Malers erfahren wir, daß er durch die Doppelperscheinung von Rosalia und Maria (auch hier die doppelte Mutter) zum Malen aufgefordert wurde.

<sup>52</sup> Nach ihrer ersten Beschreibung werden auch die Urbilder fünfmal im Text erwähnt. Vgl. S. 39 (Medardus als Prediger), S. 112 (Ausstellung des Malers), 213f. (das Erscheinen des Malers als Dominikaner ruft die Urbilder hervor), 268

*Schöpfung*“ genannt hatte: eine gigantische Bildreproduktionsmaschine, deren Bildkopien überall in der Welt der „Elixiere“ auftauchen. Zugleich schreibt er, ohne zu schreiben, das Bilderbuch<sup>53</sup>, das für den Leser die Vorgeschichte aufhellen soll, für Medardus/Franz aber nur die Begegnung mit dem ohnehin Bekannten darstellt: „*Es gab kein Rätsel für mich, längst wußte ich ja Alles, was in diesem Malerbuch aufbewahrt worden.*“<sup>54</sup>

Der Maler ist der erste, der die Elixiere trinkt. Er, der geglaubt hatte, daß die Bilder nur „*die reine Abspiegelung des ihm innewohnenden göttlichen Geistes*“<sup>55</sup> wären, sieht sich angesichts der Auftragsarbeit eines Bildes der heiligen Rosalia in großen Schwierigkeiten, da sich nun das vermeintlich reine Innenbild als Reproduktion eines durch mythologische Geschichten und Marmorbilder präfigurierten Außenbildes erweist, das, um die Formulierung von M. Duras aufzunehmen, die „*psychischen Räume des Individuums*“<sup>56</sup> besetzt: Das „*Bild war selbst der mächtige Geist worden, der ihn mit starken Armen umfaßte und emporhielt über das freveliche Weltleben, das er bislang getrieben.*“<sup>57</sup> Erst die Elixiere gestatten Francesco dem Ältesten, die Fertigstellung des Gesichts und des Blickes der heiligen Rosalia/Venus, der den imaginären Austausch von Außen- und Innenbild und die Übersetzung verschiedener Bildmodelle eröffnen soll. Die Elixiere rufen die Geschichten und mythologischen Bilder hervor und verlebendigen sie. Die Elixiere verwandeln totes Kulturgut, (das hier zudem in die Oppositionsordnung Antike-Christentum geschieden wird, die sich auch im Kapuzinerkloster und am Hofe des Fürsten wiederfindet<sup>58</sup>) in ei-

---

(die Kopie des Bildes des Martyriums der heiligen Rosalia setzt wiederum die Erinnerungsmaschine in Gang) und 275 (das Buch des Malers, das Kopien der Fresken enthält).

<sup>53</sup> Auch von der Äbtissin/Fürstin erhält Medardus ein Bilderbuch, „ein kleines Gebetbuch mit sauber illuminierten Bildern.“ (Ebd., S. 24)

<sup>54</sup> Ebd., S. 275.

<sup>55</sup> Ebd., S. 278.

<sup>56</sup> M. Duras, loc. cit.

<sup>57</sup> Ebd., S. 280.

<sup>58</sup> Am Hofe des Fürsten gibt sich Medardus/Franz als Leonard aus, spricht dann mit dem Fürsten über Antike und Moderne und stellt so eine Korrespondenz zwischen allen drei Ebenen her. Die Entstehung des Bildes der heiligen Rosalia durch den Leonardo-Schüler Francesco war bereits eine Übersetzung der Antike. Das Kapuzinerkloster, in dem sich das Bild im Original wiederfindet, ist Ort der Verbindung von Antike und Christentum: „So wie bei dem Bau der Kirchen, noch die antiken Formen sich erhielten, so scheint auch ein Strahl aus jener heitern lebendigen Zeit des Altertums in das mystische Dunkel gedrungen zu sein, und es ist mit dem wunderbaren Glanze erhellt, der sonst die Götter und

nen lebendigen Bild-Raum, der die Bilder des Lebens durch das Leben der Bilder bereitstellt. Der Schöpfungsakt ist ebenso wie der des Bilderbuches verborgen: Der Maler, der das Buch schreibt, ohne zu schreiben, malt das Bild der heiligen Rosalia/Venus, ohne zu malen: *„Immer glitt der Pinsel ab von den Nebeln, in denen der Kopf der heiligen Rosalia eingehüllt war, und strich unwillkürlich an den Häuptionen der barbarischen Männer, von denen sie umgeben.“*<sup>59</sup>

Dennoch wird das Gesicht vollendet und der Blick des Bildes trifft Francesco mit derartig *„lebendigstrahlenden Augen“*<sup>60</sup>, daß es ihn zu Boden wirft und er es erst nach weiterem Weinkonsum wieder anzuschauen vermag. Der Wein tut auch hier seine Wirkung als Katalysator der Bildersetzungen oder, um im technischen Bereich zu bleiben, als Entwicklerflüssigkeit und verwandelt das Bild wieder in das der Venus, die er zu verlebendigen sucht. Uns wundert es nun nicht mehr, daß diese vermeintlich unmögliche Aufgabe gelingt, indem der Erzähler zum Treibstoff der Elixiere auch die Maschine erfindet: Er verwandelt sich (wie immer, wenn es um die Übersetzung von Innen- in Außenräume und umgekehrt geht) in eine Bildsäule und – Venus tritt herein. Analog zur Lebensgeschichte des Medardus/Franz steht am Anfang der Geschichte des Malers, die sich ja ebenfalls retrospektiv an der Auseinandersetzung von Text- und Bildsystemen versucht, die Beziehung zwischen der Camera obscura und dem Spiegelbild. Francesco verwandelt sich höchstpersönlich in einen Spiegelreflexkamerastamm – womit er zugleich sein Überleben als Revenant, d. h. wiederkehrender Maler der wiederkehrenden Bilder, garantiert –, der das nach innen projizierte, vervielfachte Doppelbild (Rosalia/Venus/Heiligenlegende/Marmorbild etc.) als *„getreuliche Abspiegelung des fremden Weibes“*, das im Raum erscheint, erkennt.<sup>61</sup> So wie die

---

Helden umstrahlte.“ (Ebd., S. 27) Durch die Aufdeckung der Bildsysteme des Textes der „Elixiere“ ist auch eine geschichtsphilosophische Perspektive gewonnen, die die Assoziation von Antike und Christentum/Moderne nicht nur möglich macht, sondern zwingend fordert.

<sup>59</sup> Ebd., S. 282f.

<sup>60</sup> Ebd., S. 283.

<sup>61</sup> Die Erklärung der erschienenen Venus, sie habe ihn als kleines Mädchen in der Malerschule des Leonardo kennengelernt, wiederholt sich in der Liebesgeschichte Aureliens, die Medardus/Franz im Kloster des Priors Leonardus (!) als junge Frau begegnete.

Vgl. zum Maler-Buch auch Peter von Matt: Die Augen der Automaten. Tübingen 1971, S. 59-63. Die angenommene Notwendigkeit des Erscheinens der „irdisch-lebendigen Schönheit“ (S. 62) ist ihrerseits allerdings von der Logik der Text-

Fresken im Kloster immer nur in ihren Kopien (z. B. in der Spiegelreflexkamerastammlinde) beschrieben werden, so erscheint hier zwar „Venus“ als „Original“, ist aber bereits durch das Inbild des „berühmten Venusbildes, das er stets in Gedanken trug“<sup>62</sup> und von dem er „ganz und gar durchdrungen“<sup>63</sup> war, präfiguriert. Das Original des Abbilds ist wiederum nur Abbild des Originals, das seinerseits nur als Abbild existiert.

Ist aber die große Reproduktionsmaschine dank des geeigneten Treibstoffes erst einmal angelaufen, so ist sie nicht mehr aufzuhalten: Die Schöpfung der Illusion der Schöpfung schlägt sich in Bildern (Venus/Rosalia/Aurelie, Fresken in der Kirche in der heiligen Linde und der heiligen Linde in der Kirche, Miniaturbilder, Portraits etc.) und Texten (chronikartige Lebensgeschichte) nieder; die Spiegelreflexkamerastammlinde verwandelt sich zudem qua Zeugung in den Familienstammbaum, der mit ihr die Urbilder reproduziert.

Der Maler als Schriftsteller, der nicht schreibt, und Medardus/Franz, der Schriftsteller als Maler, der nicht malt, sind die beiden Komplemente der Text-Bild-Maschine, die mit Alkohol läuft.

„Der Alkohol macht reden.“<sup>64</sup> So auch die Elixiere, die im Falle des Medardus/Franz, die Macht der Rede stiften sollen und die Macht der Bilder hervorrufen. Medardus/Franz, der mit seinen ersten Predigten immerhin schon einen kollektiven religiösen Wahn ausgelöst hatte, hört seine „Stimme durch das Gewölbe donnern“<sup>65</sup> und erlebt eine Anschauung des „neuen Wesens, das mir aufgegangen“<sup>66</sup>. Als erste Selbstversuche und einsame Zellenübungen zur Niederschrift der Predigten, die den Feuersturm der Worte entfachen und die Kreation der „mystischen Bilder“<sup>67</sup> durch Sprache ermöglichen sollen, scheiterten, tut es Franz/Medardus seinem Ahn gleich und trinkt die Elixiere: der Einsatz ist der Wiedergewinn der verlorenen geistigen Kraft oder aber der Untergang.<sup>68</sup> Den Elixieren geht die Wiedererinnerung an die Urszenen als Identifikationsordnungen voraus. Medardus/Franz interpretiert

---

Bild-Übersetzungen abhängig und alteriert vorab die „Realität“ der Erscheinung. Von Matts These, Hoffmanns Zeitlichkeit sei „ihrem Wesen nach plötzlich“, verfehlt vollkommen die grundlegende mythische Zeitlichkeit der „Elixiere“.

<sup>62</sup> Ebd., S. 279.

<sup>63</sup> Ebd.

<sup>64</sup> M. Duras, a.a.O., S. 21.

<sup>65</sup> E.T.A. Hoffmann, loc. cit., S. 38.

<sup>66</sup> Ebd., S. 41.

<sup>67</sup> Ebd., S. 40.

<sup>68</sup> Vgl. ebd., S. 46.



ganz in der Logik des Textes das Urbild der heiligen Familie als persönliche Einsetzung durch das Jesuskind: „*Es war mir nun gewiß, daß der alte Pilgram in der Linde, der heilige Joseph, der wunderbare Knabe aber das Jesuskind selbst gewesen, das in mir den Heiligen der auf Erden zu wandeln bestimmt, begrüßt habe.*“<sup>69</sup>

Medardus/Franz sieht sich nicht nur als Heiligen, sondern sogar als den neuen Messias an, dessen Aufgabe bereits in der ersten Erinnerung vor aller Erinnerung präfiguriert worden ist. In der Tat durchläuft Medardus/Franz auf seinem Weg vom Kloster über das Schloß, den fürstlichen Hof und Rom zurück zum Kloster den gesamten Stammbaum der Familie, mit dem alle Figuren des Textes (und somit alle Menschen dieser Roman-Welt) unmittelbar verknüpft sind, wobei es ihm und Aurelie zukommt, die „*schweren Verbrechen unseres frevelichen Stammes zu sühnen*“.<sup>70</sup> sie durch das „*Martirium der Braut des Himmels*“<sup>71</sup>, das, unmittelbar als Verklärung einer Heiligen verstanden, ganz dem Bildprogramm des Medardus/Franz entspricht; er durch die Niederschrift der Lebensgeschichte, die die Erlösung durch den Einsatz der Text-Bild-Maschine unternimmt und auch Aurelie in das Ersetzungssystem einspielt. Medardus/Franz assoziiert „*das Martyrium der geprüften, entsündigten Christusbraut*“<sup>72</sup> mit „*der Liebe höchster Sonnenzeit, als Aureliens Bild mir im regen Leben aufging.*“<sup>73</sup>

So finden wir auch am Ende des Textes, in der Erinnerung an den „*dürren Stamm*“, die Spiegelreflexkamerastammlinde wieder, die nun Medardus/Franz als Messias inthronisiert und ihm die Christusbraut zuspricht. So befinden wir uns auch am Ende des Textes noch im Raum der Spiegelreflexkamerastammlinde, der sich mit zahlreichen Bildern angereichert und vielfältige Ranken getrieben hat. Wir erkennen nun die Bewegung und Funktionsweise des Textes, der sein Programm bereits zu Beginn sehr präzise bestimmt hatte:

„*Du erkennst den verborgenen Keim, den ein dunkles Verhängnis gebär, und der, zur üppigen Pflanze emporgeschossen, fort und fort wuchert in tausend Ranken, bis eine Blüte, zur Frucht reifend, allen Lebenssaft an sich zieht, und den Keim selbst tötet.*“<sup>74</sup>

<sup>69</sup> Ebd., S. 39.

<sup>70</sup> Ebd., S. 344.

<sup>71</sup> Ebd., S. 346.

<sup>72</sup> Ebd., S. 347.

<sup>73</sup> Ebd., S. 349.

<sup>74</sup> Ebd., S. 12.

Andreas Göbel

## Naturphilosophie und moderne Gesellschaft

Ein romantisches Kapitel aus der Vorgeschichte der Soziologie

### I.

Die folgenden Bemerkungen bilden einen vornehmlich programmatischen Extrakt aus weitergespannten Überlegungen, die man mit dem Titel einer ‚Chemie der Gesellschaft‘ versehen könnte. Dabei geht es um die These, daß der Rekurs auf die semantischen Standards der romantischen Naturphilosophie eine Zeitlang als Katalysator einer in groben Ansätzen formulierten romantischen Gesellschaftslehre wirkt. Auf der Suche nach einer neuen Terminologie zur Beschreibung der modernen Gesellschaft rekurrieren einige romantische Theoretiker auf das Vokabular der qualitativ verfahrenen und philosophisch unterstützten Naturforschung. Die Effekte dieses Transfers möchte ich beobachten.

Der theoretische wie methodische Hintergrund dieser Studie speist sich aus den Überlegungen, die Niklas Luhmann unter dem Titel ‚Gesellschaftsstruktur und Semantik‘ publiziert hat.<sup>1</sup> Die wohl zentrale Grundüberlegung dieser Aufsätze ist es, die von Karl Mannheim ausgehende These von der ‚Seinsverbundenheit des Denkens‘ in wissenssoziologischer Hinsicht derart zu verfeinern, daß sie mit einer Theorie der Gesellschaft, in deren Zentrum<sup>2</sup> eine Theorie verschiedener Differenzierungstypen steht, kompatibel wird. Bekanntlich beschreibt die Systemtheorie den Beginn der modernen Gesellschaft als einen Wechsel in der Form primärer Differenzierung, d. h. als Übergang von einer hierarchisch, nach Ständen und Schichten strukturierten zu einer in funktionspezifisch ausgerichtete Subsysteme segregierten Gesellschaftsform.

<sup>1</sup> Bd. 1 Frankfurt/M. 1980, Bd. 2 Frankfurt/M. 1981, Bd. 3, Frankfurt/M. 1989.

<sup>2</sup> Einschränkend ist hier hinzuzufügen, daß man von einem Zentrum angesichts einer heterarch angelegten Theorie, wie sie Luhmann vorschlägt, im strengen Sinne natürlich nicht mehr sprechen kann.

Der Begriff der Semantik zielt in diesem Zusammenhang auf das diese Strukturen und ihren Umbau begleitende Ideengut<sup>3</sup>. Ideen und ihre begrifflich durchkomponierte Form, d. h. Theorien, stehen demzufolge in einer mehr oder weniger intimen Korrelation zu gesellschaftlichen Strukturen. Die ‚Ideenevolution‘ von der Luhmann spricht, verläuft nicht frei flottierend, sondern ist strukturell an die typische Differenzierungsform der Gesellschaft gebunden.

Der Bedarf nach Korrelativität ergibt sich dabei aus den Funktionserfordernissen an eine solche Semantik. Als eine Form von Sinn im Sinne einer spezifischen und folgenrelevanten Einschränkung und Selektion aus einem Horizont von Möglichkeiten ist sie, neben dem Zweck der Archivierung von Themenvorräten zu Zwecken ihrer Aktualisierung in laufenden Kommunikationsprozessen, in einem weitergehenden Sinn auf Orientierungserfordernisse abgestimmt. Es geht mithin nicht nur um „Widerspiegelungen von Tatsachen in der Erkenntnis“, sondern um „Anpassungen mentaler Reduktionen und Bündelungen, Raffungen und Vereinfachungen“<sup>4</sup>: eine Semantik „prägt ihre Begriffe nach Maßgabe von Erfahrungen und stellt sie dann als Gußformen für mögliche Erfahrungen zur Verfügung.“<sup>5</sup>

Dementsprechend kann das „Ideengut im Verhältnis zur Gesellschaft, die es benutzt, nicht beliebig variieren“.<sup>6</sup> D. h.: „Wenn das Komplexitätsniveau einer Gesellschaft sich . . . ändert, muß die das Erleben und Handeln führende Semantik sich dem anpassen, weil sie sonst den Zugriff auf die Realität verliert.“<sup>7</sup>

Mich interessiert in der Folge die spezifische Form des romantischen Zugriffs auf die Realität der modernen Gesellschaft. An seiner spezifischen Art und Weise, die moderne Gesellschaft zu beobachten und zu beschreiben, müßten sich Formen finden lassen, die auf den strukturellen Umbau der Gesellschaft mit einer spezifischen, neuartigen Semantik reagieren. Die Kompatibilität

<sup>3</sup> Und hat deshalb Ähnlichkeit mit dem von R. Koselleck favorisierten Begriff der begriffsgeschichtlich angelegten ‚historischen Semantik‘. Zu Affinitäten und Differenzen vgl. N. Luhmann, *Gesellschaftsstruktur und Semantik* Bd. I a.a.O.; ferner D. Busse, *Historische Semantik*. Stuttgart 1987.

<sup>4</sup> N. Luhmann, *Gesellschaftliche Struktur und semantische Tradition*. In: Ders., *Gesellschaftsstruktur und Semantik* Bd. 1, Frankfurt/M. 1980, S. 9-71, hier S. 24.

<sup>5</sup> Ebd.

<sup>6</sup> A.a.O., S. 17.

<sup>7</sup> A.a.O., S. 22.

oder vorsichtiger: Sensibilität der romantischen Semantik mit der bzw. für die funktionale(n) Differenzierungsform ist es also, was sie in den Kontext einer Vorgeschichte der modernen Soziologie integrierbar macht. An dieser Sensibilität wird man zugleich auch den Grad romantischer Modernität messen können.

## II.

Selbstverständlich liegt mit dem Textkorpus der Romantik keine *primäre* Reaktion auf die erfolgte Umstellung auf die Form funktionaler Differenzierung vor. Zurecht betont Luhmann die Zeit von 1650-1750 „sozialstrukturell als Epoche, in der das Gesellschaftssystem Europas erstmalig in sich selbst auf seine seit langem anlaufende neue Form der Differenzierung, nämlich auf funktionale Differenzierung der primären Teilsysteme zu reagieren beginnt.“<sup>8</sup> Die Romantik ist dementsprechend eine relativ späte Form, mit der die moderne Gesellschaft auf sich selbst reagiert. Voraussetzung dafür ist die Tatsache, daß die alte Semantik der Aufklärung, des aufklärerischen proto-soziologischen, vor allem staats-theoretischen Denkens als insuffizient erlebt und erfahren wird. Das rationalistische Paradigma bietet offensichtlich spätestens um 1800 nicht länger die Leitsemantik zur Analyse und Beobachtung der modernen Gesellschaft. Das liegt sicher u. a. daran, daß die Form rationalistischer Argumentation und Theorie in ihrem Kern lediglich eine hierarchische Form der Differenzierung plausibel zu machen imstande ist. Die romantische Kritik an der mechanistischen Staatskonzeption des Rationalismus läuft schlußendlich auf die Einsicht in diese zentrale Reduktion hinaus.

Wohl nicht zufällig greifen die Romantiker deshalb auf eine alternative pikturale Grundfigur zurück, deren Genese selbst nicht typisch romantisch ist, sondern noch aufklärungsintern entwickelt und dann von Autoren fortgeführt wird, die wir unter dem Titel ‚Klassik‘ zu rubrizieren gewohnt sind; exemplarisch erwähnt seien Herder, Schiller, Goethe und Humboldt. Die Metapher des ‚Organismus‘, im 18. Jahrhundert zunächst in naturphilosophischen und -wissenschaftlichen Kontexten entwickelt, diskutiert und präferiert, wird auf den Zusammenhang geschichtlicher und gesellschaftlicher Fragestellungen transferiert.

<sup>8</sup> N. Luhmann, Frühneuzeitliche Anthropologie: Theorietechnische Lösungen für ein Evolutionsproblem der Gesellschaft. In: Ders., Gesellschaftsstruktur und Semantik, Bd. 1, a.a.O., S. 162-234, hier: S. 162.

Diese Grundfigur greifen die Romantiker auf, verfeinern und modifizieren sie aber derart, daß daraus eine spezifische Differenz zur Aufklärung resultiert.

Der ‚epistemologische Bruch‘, der damit zwischen Aufklärung und Romantik gesetzt werden soll, bedarf einer kurzen Notiz.

Noch immer ist vor allem in der germanistischen Forschung unentschieden, in welcher Weise man das ‚Romantik‘ genannte Textkonvolut in Bezug setzen soll zur Tradition der Aufklärung. Daß die Romantik einen intimen Bezug zur Aufklärung hat, ist so unstrittig wie die Frage strittig ist, wie dieser Bezug zu benennen ist. Detailreiche Untersuchungen haben in den letzten Jahren zeigen können, wie wenig es gelingt, die Romantik exklusiv entweder in strikter Entgegensetzung zur Aufklärung oder in konsequenter Fortsetzung ihrer Programmatik zu setzen. Zudem differieren die Themenfelder: Poesie, Poetik, das Wissenschaftsideal einer Enzyklopädistik und schließlich auch die Themen und Thesen einer sog. ‚politischen Romantik‘<sup>9</sup> lassen sich hinsichtlich der Frage nach Kontinuität oder Diskontinuität von Aufklärung und Romantik nicht umstandslos über einen Kamm scheren.<sup>10</sup>

Ich werde in den folgenden Bemerkungen die These einer Diskontinuität zwischen beiden epochal benutzten Begriffen zumindest hinsichtlich ihrer gesellschaftsstrukturellen Sensibilität verfechten. Dazu ist es freilich vonnöten, den Textkorpus der politischen Romantik von den rezeptionsgeschichtlichen Schlacken zu befreien, die sie immer noch exklusiv mit einer konservativ gefärbten organizistischen Staatslehre identifiziert. Diese Variante kommt zwar fraglos zum Teil vor; sie allein macht aber nicht ihren romantischen Kern aus. Im Vordergrund der Analyse steht deshalb nicht die romantisch-gesellschaftstheoretische *Programmatik*, sondern ihre *Semantik*, d. h. die Art und Weise, in der sich romantische Texte begrifflich und textsortentypisch konstituieren.

Meine These ist, daß sich diejenigen Texte aus dem romantischen Zeitraum, die sich politischen oder gesellschaftstheoretischen Fragestellungen widmen, durch eine spezifische Form des Rückgriffs auf das methodische und begriffliche Arsenal der ro-

<sup>9</sup> Ein Titel, für dessen Verbreitung bekanntlich vor allem Carl Schmitt und seine These des subjektiven Okkasionalismus verantwortlich zeichnet.

<sup>10</sup> Vgl. z. B. H.W.Kuhn, *Der Apokalyptiker und die Politik. Studien zur Staatsphilosophie des Novalis*. Freiburg i.Br. 1961; H.Schanze, *Romantik und Aufklärung. Untersuchungen zu Friedrich Schlegel und Novalis*. 2., erw. Aufl. Nürnberg 1976; K.Peter, *Stadien der Aufklärung. Moral und Politik bei Lessing, Novalis und Friedrich Schlegel*. Wiesbaden 1980.

mantischen Naturphilosophie auszeichnen; dies u.a. markiert ihre Differenz zur Aufklärung.<sup>11</sup> Die Art und Weise, in der die Romantiker dies tun, ist freilich verschieden von einer allgemein zu konstatierenden begrifflichen Anleihe bei den Naturwissenschaften; vielmehr verkapselt sich in der Spezifik dieses Versuchs eine neue proto-soziologische Sensibilität für die Typik der modernen Gesellschaft.

### III.

Die romantische Naturphilosophie um 1800 profiliert gegen die mechanistische Naturauffassung des Rationalismus ein holistisches Naturverständnis, das sich vor allem durch neuere Forschungen auf den Gebieten des Magnetismus, des Galvanismus und der Elektrizitätslehre sowie durch die sich fachwissenschaftlich konstituierenden Bereiche der Biologie und der Chemie anregen und faszinieren läßt.<sup>12</sup> Philosophischer spiritus rector dieser neuen Naturphilosophie ist ohne Frage Schelling, dessen Frühschriften sich durch eine wegweisende Auseinandersetzung mit der Transzendentalphilosophie Kants und ihrer egologischen Radikalisierung durch Fichte auszeichnen. Seine Differenzierung zwischen Natur als Produkt (*natura naturata*) und Natur als Produktivität (*natura naturans*) gilt als Grundlegung eines Naturbildes, das in partieller Anknüpfung an ältere Traditionen dem Rationalismus der Aufklärung seine ‚maschinistischen‘ Reduktionen vorhält. Der *„Philosoph der neuern Chemie“* (Novalis) steht zeitweise im Zentrum eines Zusammenhangs, in dem Wissenschaftler wie Steffens, Ritter, Oken, Carus, und Oersted an einem neuen Paradigma qualitativer Naturforschung arbeiten.

<sup>11</sup> Wenn man will, steht dahinter zugleich die Angabe eines Differenzkriteriums für ‚Romantik‘, die auf ‚Metapherntransfertexte‘, ‚Interdiskurs‘ u.ä. schillernde Angaben hinausläuft. Vgl. unten, Abschnitt VII.

<sup>12</sup> Vgl. allgemein zur romantischen Naturphilosophie und Wissenschaft: A. Gode-Von Aesch, *Natural Science in German Romanticism*. New York 1941, H.A.M. Snelders, *Romanticism and Naturphilosophie and the Inorganic Natural Sciences 1797–1840: An Introductory Survey*. in: *Studies in Romanticism* 9 (1970), 193–215; Barry Gower, *Speculation in Physics: The History and Practice of Naturphilosophie*. in: *Studies in the History and Philosophy of Science* 3 (1973), 301–356; D. Knight, *The Age of Science. The Scientific World-View in the Nineteenth Century*. Oxford 1986, bes. Kap. 4: *The German Challenge*, neuerdings auch A. Cunningham, N. Jardine (ed.), *Romanticism and the Sciences*. New York, Port Chester 1990 sowie im deutschen Sprachraum vor allem die Forschungen D.v. Engelhardts.

Die Leitidee einer Einheit der Natur wird dabei interessanterweise just zu einem Zeitpunkt akzentuiert, an dem die einzelnen Wissenschaften sich endgültig ausdifferenzieren und dadurch in die Immanenz ihrer jeweiligen semantischen Universen verkapseln.<sup>13</sup> Noch einmal gilt die Suche einem alle Fachgrenzen überschreitenden Prinzip, mit dessen Hilfe sich die Mannigfaltigkeit heterogenster Naturerscheinungen zugleich erklären und homogenisieren ließe. Am Beispiel des damals ungeheuer faszinierenden Phänomens des Galvanismus hat K. Röttgers dies plausibel gemacht: „Die zuckenden Froschschenkel schlugen Brücken zwischen den so weit voneinander liegenden Wissensgebieten der Physiologie der Tiere (und dann auch des Menschen), der Chemie und der Physik. Dieser Brückenschlag wurde dadurch ermöglicht, daß die Grenzen zwischen den Disziplinen nicht länger als sakrosankt und durch ehrwürdige Wissenstraditionen legitimiert angesehen wurden, sondern in den zunächst stark divergierenden Interpretationen dieses merkwürdigen Phänomens mutig und erfolgreich überschritten wurden.“<sup>14</sup>

An der neuen Chemie interessiert u.a. und in Abgrenzung zur alchemistischen Tradition die Beobachtung, daß Prozesse, die vordem von der zentralen Figur des ‚Chymikers‘ künstlich initiiert wurden, nun auch auf das Reich der Natur selbst angewandt werden. Der chemische Prozeß ist keine ausschließliche Kategorie des Labors, sondern er ‚geschieht‘ auch und zunächst in der Natur: „daß sie [die Prozesse; A.G.] nun *auch* aus der ‚Natur selbst‘ hervorgehen, ist das Neue einer sich als empirische Naturwissenschaft verstehenden Chemie.“<sup>15</sup>

Parallel dazu finden Auseinandersetzungen statt etwa zwischen der phlogistischen Theorie Stahls und der Entdeckung des Sauerstoffs durch Priestley, die Lavoisiersche Systematisierung der Chemie hin zum Status einer exakten Wissenschaft findet ebenso breite Rezeption wie konkurrierende Theorieansätze.<sup>16</sup>

<sup>13</sup> Zur Wissenschaftsgeschichte der Chemie vgl. exemplarisch E. Ströker, Theorie- und Wandel in der Wissenschaftsgeschichte. Chemie im 18. Jahrhundert. Frankfurt/M. 1982, zu der der Physik R. Stichweh, Zur Entstehung des modernen Systems wissenschaftlicher Disziplinen. Physik in Deutschland 1740-1890, Frankfurt/M. 1987.

<sup>14</sup> K. Röttgers, Der Ursprung der Prozeßidee aus dem Geiste der Chemie. In: Archiv für Begriffsgeschichte 27 (1983), S. 93-157, hier: S. 105.

<sup>15</sup> So wiederum K. Röttgers in seiner Rekonstruktion der Genese des Prozeßbegriffs; a.a.O., S. 104.

<sup>16</sup> Begünstigt sicherlich durch ein im 18. Jahrhundert breit ausgebautes Netz an Zeitschriften, begünstigt aber auch durch eine spezifische Form des Publikums-

Im Vordergrund steht bei alledem die Konzeptualisierung der Natur als Organismus. M.a.W.: Die Einheit der Mannigfaltigkeit der Naturphänomene besteht für die Romantiker in der Organizität der Gesamtnatur. In ihrem spezifischen Reproduktionsmodus verkapselt sich eine Alternative zum mechanistischen, auf unilinearen Kausalitätsprinzipien beruhenden Prinzip der Reaktionsweise fester Körper aufeinander. Statt die zahllosen möglichen Belegstellen aus Schellings Frühschriften zu erwähnen, sei hier ein später, gleichwohl auch romantisch repräsentativer Beleg für diese Implikation des Organismusbegriffs aus der Hegelschen Vorlesung zur Naturphilosophie von 1819/20 zitiert<sup>17</sup>: „Im Organischen gibt es keine Ursachen und Wirkungen. Das Organische ist Zweck seiner selbst, es bringt sich selbst hervor und erhält sich. . . . Es bleibt in seinen Produktionen bei sich selbst. Es kommt nichts Neues durch die Tätigkeit des Organischen hervor. Das Leben ist das Wesentliche als die Rückkehr seiner zu sich selbst.“ (109)<sup>18</sup>

Im Unterschied zu späteren Organismuskonzeptionen freilich geht es im Zusammenhang der romantischen Naturphilosophie nicht in erster Linie um das Verhältnis eines Ganzen zu seinen Teilen, sondern zunächst um den elementaren Reproduktionsmechanismus dieses Ganzen. Für die Romantiker heißt dieser Mechanismus ‚Polarität‘. Ausgehend von der kosmogonischen Idee der Entfaltung bzw. Differenzierung des ursprünglich indifferenten Absoluten der Weltseele wird Polarität bzw. Polarisierung als die „Bewegungsform der Entwicklungsgeschichte vom indifferenten Absoluten zu der Mannigfaltigkeit der Wirklichkeit“<sup>19</sup> verstanden: „Jede Differenzierung des Absoluten kann immer nur gleichzeitig und gleichgewichtig in zwei zueinander gegensätzlichen ,po-

---

zugangs, die auf öffentlich inszenierte spektakuläre technische Effekte setzt. Vgl. dazu R. Stichweh, a.a.O., A. Kleinert, Mathematik und anorganische Naturwissenschaften. in: R. Vierhaus (Hg.), Wissenschaften im Zeitalter der Aufklärung. Göttingen 1985, 218-248.

<sup>17</sup> Zum Thema ‚Hegel und die Chemie‘ vgl. die gleichlautende Monographie von D. v. Engelhardt, Wiesbaden 1976.

<sup>18</sup> Ein wichtiger Vorläufer dieser frühen ‚Theorie der Selbstorganisation‘ findet sich in Kant, genauer: schon in den ‚Metaphysischen Anfangsgründen der Naturwissenschaft‘, erst recht dann im zweiten Teil der ‚Kritik der Urteilskraft‘.

<sup>19</sup> Ich folge hier der idealtypischen Rekonstruktion der naturphilosophischen und naturforschend-methodischen Paradigmen romantischer Naturwissenschaft bei G. Kamphausen, Th. Schnelle, Die Romantik als naturwissenschaftliche Bewegung. Zur Entwicklung eines neuen Wissenschaftsverständnisses, Bielefeld 1982, S. 65.



laren' Richtungen vor sich gehen, denn auf jeder Entwicklungsstufe des differenzierteren Ganzen bleibt eben dieses Ganze erhalten: So wird etwa die primäre Differenzierung des Absoluten als seine Verdichtung zu Zentralpunkten vorgestellt, die als Materie bezeichnet werden. Da sich die Idee aber immer in ihrer Ganzheit erhält, ist eine derartige *Kontraktion* immer auch von einer entsprechenden *Expansion* begleitet. Das in diesem Fall expandierend gedachte Absolute ist das Licht. Licht und Materie sind also zwei zueinander gegensätzliche Phänomene, die immer nur miteinander verknüpft auftreten können. Nur gemeinsam genügen sie dem Bestreben der Idee, in ihrem polaren Auseinandertreten in der Realität in einer neuen Einheit sich selbst identisch zu bleiben.<sup>20</sup>

Nicht nur auf dieser allgemein-spekulativen, kosmogonischen Ebene freilich vermuten die Romantiker das polare Reproduktionsprinzip.<sup>21</sup> Gerade an den Phänomenen des Galvanismus und sehr viel allgemeiner noch an der Grundkonstellation einer chemischen Reaktion wird das grundsätzliche polare Bewegungsprinzip beobachtet. Die Figur der chemischen Synthese bzw. Reaktion, „in which two substances combine to form a third having very different properties from its components“<sup>22</sup> bildet gleichsam die mikroskopisch beobachtbare Grundfigur für den elementaren Reproduktionsmechanismus der Natur sowohl im Mikro- wie im Makroreich. –

<sup>20</sup> A.a.O.

<sup>21</sup> Die einschlägige Forschungsliteratur spricht in diesem Zusammenhang von ‚Duplizität‘. Triplizität ist dazu keine Alternative, sondern lediglich die konsequente Fortsetzung einer dynamisch gedachten Polarität, die zu der Überlegung eines Dritten führt, das als Medium zwischen den konträren Polen fungiert. Vgl. z. B. anlässlich der Diskussion der Schellingschen Naturphilosophie V. Stanslawski, *Natur und Staat, Zur politischen Theorie der deutschen Romantik*. Opladen 1979, S. 182f.: „Die Duplizität wird mit Hilfe der galvanischen Experimente zur Elektrolyse belebt. Es muß demnach unterschieden werden zwischen den beiden Elektroden (Plus- und Minuspol) und dem Elektrolyten (d. h. das Medium zwischen den beiden Polen, das eine Elektrolyse überhaupt in Gang setzen kann). Mit dieser Analogie wird das Basistheorem der Schellingschen Naturphilosophie – das Gleichgewicht ( . . ) – dynamisiert. Das galvanische Modell hat für seine Funktionsfähigkeit immer ein Drittes zur Voraussetzung, und dadurch erst wird der Prozeß der Elektrolyse möglich. Die Duplizität oder Polarität wird dadurch zur „Triplizität“.“

<sup>22</sup> D. Knight, *The Transsensual Part of Chemistry*. Folkstone 1978, S. 64. Vgl. ders., *Chemistry, Physiology and the Romantic Movement*. In: *Durham University Journal* LXIV (1972), S. 139-145.

Ich will es an dieser Stelle bei dieser nur grob umrissenen Grundkonstellation der romantischen Naturphilosophie belassen. Legt man sie zugrunde und befragt auf ihrem Hintergrund die einschlägigen Texte aus dem Fundus der politischen Romantik auf die Rezeption dieses Kontextes, so ergibt sich freilich ein recht heterogenes Bild. Die romantischen Naturwissenschaften bilden gleichsam nur den allgemeinen theoretisch-begrifflichen Hintergrund, auf dessen Folie sich Ansätze zu einer romantischen Gesellschaftslehre ausbilden und artikulieren können. Der konkrete Rückgriff auf sie findet gleichwohl auch innerhalb der Romantik keine einheitliche Form. Das liegt zum einen am unterschiedlichen Kenntnisstand der einzelnen Theoretiker, zum anderen und in erster Linie aber an unterschiedlichen Intentionen, aufgrund derer dieser Rekurs erfolgt. Diese differenten Bezugnahmen will ich im folgenden an Beispielen aus Texten Schleiermachers, Novalis' und Adam Müllers deutlich machen. Bei allen drei Theoretikern artikuliert sich auf je verschiedene Weise eine Form der *Modernität* ihrer Ansätze gerade *durch* den Rekurs auf naturphilosophische Paradigmen.

#### IV.

Der Rekurs auf Friedrich Schleiermacher im Kontext einer Erörterung der Grundcharakteristiken der ‚politischen Romantik‘ mag befremden. Ungewöhnlich erscheint dies vor allem deshalb, weil noch am ehesten Schleiermacher als derjenige gilt, der mit seiner ‚Theorie des geselligen Betragens‘ einen fast schon disziplinäreigenständigen Beitrag zu einer romantischen Gesellschaftslehre geliefert hat, und dies, ohne einerseits an das etablierte Paradigma rationalistischer Staatstheorien anzuknüpfen, ohne aber auch andererseits terminologisch in die Fahrwasser eben dieser politischen Romantik zu geraten, also von Monarchie, Ständestaat und dergleichen anachronistischen Dingen zu reden.<sup>23</sup>

Gleichwohl läßt sich gerade am frühen Schleiermacher zeigen, wie ‚Natur‘ von einem spekulativen Allbegriff mit schwärmerisch-empfindsamen Konnotationen zu einem Methodikum und Methodologikum der Gesellschaftslehre avanciert. „In der Schrift

<sup>23</sup> Noch 1985 findet dementsprechend Klaus Peter in seiner um Repräsentativität bemühten Textsammlung zur ‚Politischen Romantik in Deutschland‘ (Stuttgart 1985) weder Text noch Anmerkung für Schleiermachers frühe gesellschaftstheoretische Ambitionen.

„Über den Wert des Lebens“ von 1792/3 waren noch naturschwärmerische Tendenzen ablesbar, ein empfindsam-verinnerlichtes Verhältnis zur „Melodie der Haine“, das an die religiöse Erlebnishaltigkeit der Natur erinnerte, wie sie in der herrnhutischen Frömmigkeit gepflegt wurde. Auch die „Wasserfahrt“ von 1787 hatte in diese Richtung gewiesen. „<sup>24</sup> Spätestens seit den „Reden über die Religion“, so die einschlägige Forschungsliteratur, habe sich dieses Projekt erledigt.<sup>25</sup>

Keineswegs aber hat Schleiermacher den Kontext zeitgenössischer Naturphilosophie und -wissenschaft verlassen. Erst die Herausgabe der Kritischen Ausgabe seiner Schriften freilich hat in dieser Hinsicht sein vehementes, nicht nur theoretisches, sondern durchaus auch praktisches Interesse verdeutlichen können. Im Mai und Juni 1800 etwa nimmt Schleiermacher in Berlin an einem „experimentell-analytischen Chemiekurs teil, der von Martin Heinrich Klaproth (1743–1817) veranstaltet wurde.“<sup>26</sup> Die beiden Protokolle dieser Sitzungen<sup>27</sup> zeigen, neben Schleiermachers intimer Kenntnis der chemischen Terminologie seiner Zeit, einige interessante, über die fachspezifische Terminologie hinausweisende Bemerkungen wie etwa: „Das Waschzinn ist oft mit Gold vergesellschaftet.“ (I, 3, 104) Ließe sich zeigen, daß der Begriff der Vergesellschaftung *kein* typischer Begriff des damaligen chemischen Vokabulars ist, so indizieren Notate dieser Art in einer ersten Hinsicht, auf welche Weise der Romantiker Schleiermacher zwei separate Terminologien in einen wechselseitig erläuternden Bezug bringt und sich von der Explanationskraft einer bereichsspezifischen Fachsprache in einem anderen Wissensfeld gleichsam faszinieren läßt. Im zitierten Fall geht es um die Explikation chemischer Vorgänge durch gesellschaftswissenschaftliche Terminologien.

Von größerem Interesse im Hinblick auf die Konstitution einer romantischen Gesellschaftslehre ist freilich der umgekehrte Fall: In einer Rezension der letzten Schriften eines der „Intimfeinde“ des Romantikerkreises kritisiert Schleiermacher an Christian Garves

<sup>24</sup> K. Nowak, Schleiermacher und die Frühromantik. Göttingen 1986, S. 182.

<sup>25</sup> Nowak spricht anlässlich der „Reden“ von der Natur als einem „Vorhof der Religion“ (a.a.O.).

<sup>26</sup> So G. Meckenstock in F.D.E. Schleiermacher, Kritische Gesamtausgabe, hrsg. v. H.-J. Birkner u.a., 1. Abt.: Schriften und Entwürfe, Bd. 3 hrsg. v. G. Meckenstock, Berlin, New York 1988, S. IX (im folgenden KGA, Band- und Seitenzahl).

<sup>27</sup> Unter den Titeln „Auszug aus den Verhandlungen der chemischen Versammlungen bei Klaproth“ und „Chemie“ in KGA I, 3 S. 101–128.

popularphilosophischen Schriften die mangelhafte theoretische Organisation der Beobachtung seines Materials. Garve „nehme nur die einzelnen Beobachtungen, wie sie aus dem gemeinsten Standpunkte genommen werden, nach einander vor, und reflectiert eben über sie, und dieser einförmige Proceß geht an dem Geländer trivialer Ideen von Verstand, Charakter, Bildung, Glückseligkeit, . . . auf die uninteressanteste Weise fort.“ (I,3, 69) Auch in Garves „Charakteristik eines bestimmten Individuums“ setzt sich für Schleiermacher dieser Mangel fort: „Eine solche soll das Individuum *chemisch zerlegen* [!; H.v.m.], die innerlich verschiedenen Bestandtheile desselben von einander sondern, und in ihrem quantitativen Verhältniß darstellen, dann das innere Prinzip ihrer Verbindung, das tiefste Geheimniß der Individualität aufsuchen, und so das Individuum auf eine künstliche Weise nachconstruiren.“ Stattdessen dekonstruiere Garve auf die alte, mechanische Weise und komme dementsprechend zu keinen relevanten Ergebnissen: „Durch diesen Proceß wird das Individuum natürlich nur mechanisch zerstückelt, die Einheiten sind noch an mehreren Orten zerstreut, und in allem, was für einfach gegeben wird, ist noch die ganze Mannigfaltigkeit welche eigentlich aufgelöset werden sollte.“ (I,3, 69/70)

Offensichtlich dient Schleiermacher der Rekurs auf die Chemie in diesem Kontext nicht lediglich als poetisierende Metapher, sondern artikuliert ein gegenüber Aufklärung und Popularphilosophie geschärftes, differenziertes und sich dieser Differenz bewußtes *Methodenbewußtsein* im Hinblick auf die Analyse gesellschaftlicher Phänomene. Gerade mit der Chemie als „Operation“ (I, 3, 70) der De- und Rekombination wird ein neuer Anspruch auf Systematizität einer Theorie gestellt. Garves „Anmerkungs-Philosophie“ verfällt deshalb dem Verdikt mangelhafter Wissenschaftlichkeit; seiner „beobachtenden Methode“ gelinge es nicht, „Gegenstände, wie sie auf dem Standpunkte des gemeinen Lebens wahrgenommen werden in irgend einem Zusammenhange darzustellen oder über sie zu denken, wenn man nicht höhere Prinzipien hat, die irgendwoher aus der Wissenschaft genommen sind, und wozu also eine höhere Ansicht der Wissenschaft gehört, als diese.“ (I,3, 71)<sup>28</sup>

<sup>28</sup> In den ‚Vermischten Gedanken und Einfällen‘ notiert Schleiermacher: „Es giebt in der [guten] L[ebensart] nur soviel Praxis als es Theorie giebt; den einzelnen Beobachtungen fehlt es immer an bestimmten Gesichtspunkten und Beziehungen“ (KGA I,2, S. 29).

Dient die Anknüpfung an die zeitgenössische Chemie als Wissenschaft Schleiermacher hier noch dazu, das Desiderat einer methodisch kontrollierten *Wissenschaftlichkeit* der Beobachtung gesellschaftlicher Sachverhalte zu akzentuieren,<sup>29</sup> so zeigt sich in der im selben Zeitraum geschriebenen ‚Theorie des geselligen Betragens‘, inwieweit eine Analyse der Geselligkeits- und Vergesellschaftungsprozesse auf dem Hintergrund chemischer Kenntnisse formuliert ist. Tatsächlich führt die Anstrengung einer Gesellschaftsbeobachtung als Wissenschaft aus dem Geiste der Chemie zu dem für die Konstitutionsgeschichte der Soziologie folgenrelevantesten Text der romantischen Gesellschaftslehre. Der Begriff der ‚Wechselwirkung‘, der im Zentrum der Schleiermacherschen ‚Theorie des geselligen Betragens‘ steht, führt in einer direkten Traditionslinie<sup>30</sup> über Diltheys Begründung der Geisteswissenschaften hin zur Simmelschen Soziologie, die maßgeblich mit ihm das Unterscheidungskriterium der Soziologie fundiert.<sup>31</sup>

In Schleiermachers Reflexion auf die Konstitutionsformen des geselligen Betragens taucht zunächst der Akzent auf dem Anspruch einer *theoretischen* Konzeptualisierung des Gegenstandes wieder auf.<sup>32</sup> Und analog zum durch Garves mangelhafte Untersuchung provozierten Ansinnen, das Individuum chemisch zu dekomponieren, will Schleiermacher auch „den Begriff der freien Geselligkeit der Gesellschaft im eigentlichsten Sinn zerlegen“ (I, 2, 169). Die Geselligkeit der Gesellschaft – ihr Formprinzip – konzeptualisiert Schleiermacher nach Analogie einer chemischen Verbindung, die mittels theoretisch strenger Beobachtung auf ihre ursprünglichen Bestandteile und der Form ihrer Synthese hin untersucht werden kann. Es überrascht deshalb auch nicht, wenn Schleierma-

<sup>29</sup> Man muß sich die Innovativität eines solchen Ansatzes vor Augen führen; noch für Kant ist die Chemie lediglich Gegenstand einer „systematischen Kunst“, aber keine Wissenschaft. Vgl. Akademie-Ausgabe IV, S. 468.

<sup>30</sup> Von einer direkten Rezeptionslinie wird man sensu stricto nicht sprechen können, da Schleiermacher den Text anonym publizierte und noch Dilthey von seiner Existenz nichts wußte.

<sup>31</sup> Vgl. z. B. G. Simmel, Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung. Leipzig 1908. Neuausgabe als Bd. 11 der Georg Simmel Gesamtausgabe, hrsg. v. O. Rammstedt, Frankfurt/M. 1992.

<sup>32</sup> Vgl. I, 2, S. 166: „Ich bin weit entfernt zu wännen, daß dies [die ‚Verbesserung‘ des geselligen Lebens; A.G.] durch Theorien bewerkstelligt werden könne; aber es ist doch gewiß, daß man sich diesem Ziele nicht auf eine stetige Weise nähern kann, wenn man es nicht begriffen hat, und die Annäherungspunkte kenn, welche durchlaufen werden müssen; und so gibt es auch keine Verbesserung ohne Theorie, ...“

cher Gesellschaften – im Unterschied zu ‚Gemeinschaften‘, in denen den Individuen lediglich „etwas gemein“ ist – als Organisationsformen vorschlägt, in denen ihnen „eigentlich nichts gemein (ist), sondern alles ist wechselseitig, das heißt eigentlich entgegengesetzt.“ (I, 2, 169) An derartigen Definitionen läßt sich deutlich ein Einfluß der durch die zeitgenössischen Naturwissenschaften provozierten Polaritätskonfiguration ablesen. Die Nominaldefinition von Gesellschaft lautet dementsprechend: „Alles soll Wechselwirkung seyn.“<sup>33</sup>

Tatsächlich läuft in diesem Zusammenhang die theoretische Grundlage einer organischen Einheit der Natur gleichsam nur im Hintergrund mit. Im Vordergrund steht vielmehr die Absicht, die Ergebnisse popularphilosophischer und handgebrauchsfertiger Verhaltensanweisungen<sup>34</sup> in das Gehäuse strenger, von normativen Schlacken gereinigter Wissenschaft zu zwingen. Zu diesem Zwecke rekurriert Schleiermacher auf die in dieser Hinsicht für ihn offenbar vorbildliche zeitgenössische Naturforschung, transferiert aber nicht nur deren szientifischen Nimbus, sondern zugleich auch deren zentrale Analysekategorie auf das Feld der Beobachtung von Gesellschaft. Entgegen dem ersten Eindruck also argumentiert Schleiermacher in der ‚Theorie des geselligen Betragens‘ keineswegs schon terminologisch autonom, sondern lehnt sich deutlich an naturphilosophisch diskutierten Paradigmen an. Eine der Gründungsakten prädisziplinärer Soziologie ist formuliert im Geiste romantischer Naturforschung.

## V.

Auf ganz andere Weise und mit anderen Akzenten rezipiert Novalis die zeitgenössischen Naturwissenschaften und -philosophien.

<sup>33</sup> KGA I,2, S. 170. Noch deutlicher wird der Einfluß naturwissenschaftlicher Metaphorik und die durch sie provozierte Ablehnung unilinearere Prozesse im vorhergehenden Satz: „... es kann also auf nichts anders abgesehen seyn, als auf ein freies Spiel der Gedanken und Empfindungen, wodurch alle Mitglieder einander wechselseitig aufregen und beleben. Die Wechselwirkung ist sonach in sich selbst zurückgehend und vollendet; in dem Begriff derselben ist sowohl die Form als der Zweck der geselligen Tätigkeit enthalten, und sie macht das ganze Wesen der Gesellschaft aus.“ – Im übrigen, und um nicht die Schleiermacher-Exegeten auf den Plan zu rufen, sei angemerkt, daß die ‚Nominaldefinition‘ nur das „formelle Gesetz“ der Geselligkeit als Gesellschaft beinhaltet. Schleiermacher ergänzt zudem das „materielle“ und das „quantitative“. Zur Entstehungsgeschichte vgl. die Einleitung von G. Meckenstock in KGA I,2, L f.

<sup>34</sup> Knigge ist in diesem Zusammenhang ein weiterer Antipode Schleiermachers.

Zwar durch sein Studium an der Bergakademie in Freiberg mit profunden naturwissenschaftlichen Kenntnissen ausgestattet<sup>35</sup>, ist sein Ausgangspunkt sehr viel deutlicher philosophischer Natur und speist sich vor allem aus der Auseinandersetzung mit der Philosophie Fichtes. Dementsprechend anerkennt auch er die Leistungen der Naturwissenschaften, hat aber sehr viel umfassendere Interessen als nur den Bezug auf ihre Wissenschaftlichkeit.

Um zu verdeutlichen, auf welche Weise Novalis sich den Naturwissenschaften nähert, sei nochmals ein kurzer Rückgriff auf ihren romantischen Kontext gestattet.

Dieser Kontext gestaltet sich durchaus heterogener, als es den Anschein hat. In ihm stehen auf der einen Seite Theoretiker wie etwa Oersted, der zwar in seinen Schriften wiederholt auf die Grundannahme der Naturphilosophie – die Natur als organisches und eigendynamisch sich reproduzierendes Ganzes – rekurriert, sich dann aber in seinen empirischen Studien doch auf „the world of the manifold“<sup>36</sup> konzentriert. Ihm bleibt schon die spekulative Orientierung der Naturphilosophie gleichsam nur eine ästhetisch codierte Hintergrundannahme.

<sup>35</sup> Noch Dilthey kanzelt Novalis' naturphilosophische Bemühungen dagegen heftig ab. „Ich kann aber auch in dem, was dann später, als seine Studien in Freiberg reifer wurden, entstand, wenig sehen, was dem festeren Bau einer Naturphilosophie hätte eingefügt werden können. Die Hymnen auf die Mathematik sind schließlich unfruchtbar. Ja Novalis spielt mit dem mystischen Begriff einer echten Mathematik, die im Morgenlande zu Hause sei, in Europa aber zur bloßen Technik ausgeartet sei. In derselben Weise werden die Theorien des Galvanismus und der Brownischen Heilmethode durch eine grenzenlose Verallgemeinerung zum leeren, durch kein besonnenes Studium gestützten Spiel mit den Anschauungen der Reize, der Erregungen, der Galvanisation.“ (W.Dilthey, Novalis. in: Ders., *Das Erlebnis und die Dichtung*, Göttingen 1970 (15. Aufl.), 187–241, 211 f.).

Vgl. grundsätzlich zu Novalis' Rezeption naturwissenschaftlicher Schriften W.Olshausen, *Friedrich von Hardenbergs (Novalis) Beziehungen zur Naturwissenschaft seiner Zeit*. Leipzig 1905, M. Dyck, *Novalis and Mathematics*. Chapel Hill 1960; unter neukantianischem Einfluß K.Hamburger, *Novalis und die Mathematik. Eine Studie zur Erkenntnistheorie der Romantik* [1929], in: Dies., *Philosophie der Dichter*. Stuttgart 1966, S. 11–82; mit Akzent auf die Rezeption medizinischer Schriften J.Neubauer, *Bifocal Vision. Novalis' Philosophy of Nature and Disease*. Chapel Hill 1971 sowie neuerdings H.Uerlings, *Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis. Werk und Forschung*, Stuttgart 1991, bes. das Kapitel über Naturphilosophie S. 147–195.

<sup>36</sup> So und generell zu Oersted Timothy Shanahan, *Kant, Naturphilosophie, and Oersted's Discovery of Electromagnetism: A Reassessment*. in: *Studies in History and Philosophy of Science*, Vol. 20 (1989), No. 3, pp. 287–305.

Auf der anderen Seite steht dem ein Theoretiker wie etwa Steffens gegenüber.<sup>37</sup> Steffens etabliert sich selbst als Schüler und Interpret Schellings, orientiert sich also ausdrücklich am spekulativen Charakter der Naturphilosophie, verwahrt sich aber gerade deshalb ebenso ausdrücklich gegen den Transfer dieses Paradigmas in andere, naturwissenschaftsexterne Wissensgebiete. Genau diese Dominanz eines analogischen Denkens entdeckt er als das Charakteristikum der Rezeptionen F.Schlegels und Novalis'. „Friedrich Schlegels philosophierende Poesie ohne lebendige Gestalt und seine poetisierende Philosophie ohne tiefen Gehalt“, sein „Mangel an eigentlicher Wissenschaft“:<sup>38</sup> In diesen prägnanten Formeln verdichtet sich seine Kritik an Schlegel, von der schließlich auch Novalis nicht verschont bleibt: „Seine Denkungsart scheint mir zu jenem fragmentarischen Wesen, wo man die Natur gleichsam auf witzigen Einfällen zu ertappen sucht und alles nur auf ein regellooses Zusammenhäufen solcher Einfälle hinausläuft, kurz: auf Schlegelianismus der Naturwissenschaft zu führen.“<sup>39</sup>

Beide Paradigmen, die Empirizität eines Oersted (die ihn immerhin zur Entdeckung des Elektromagnetismus führt) und die Segregationsbemühungen eines spekulativ argumentierenden Steffens bilden gleichsam die komplementären Seiten einer Kritik an den romantischen Versuchen Schlegels und Novalis', die in deren symphilosophischen Kapriolen und analogisierenden Transformationen lediglich entdifferenzierende Okkasionalismen wittert, gegen die sie um einer autonomen romantischen Naturwissenschaft als ‚normal science‘ willen argumentiert.

Die Grenzüberschreitung, die schon als Charakteristikum einer transdisziplinär verfahrenen Naturphilosophie und -wissenschaft hervorgehoben wurde, erfährt durch Schlegel und Novalis noch einmal eine Verschärfung im Hinblick auf den Bereich, den wir heute ‚humanities‘ zu nennen pflegen. Unter diesen Praktiken ragen vor allem die Poesie und die sie reflexiv begleitende Poetik heraus. Aber auch der Kontext einer systematisch verfahrenen Reflexion auf Gesellschaft ist von diesem Transformationsprozeß betroffen.

Das Medium bzw. Prinzip eines solchen Denkens ist die *Analogie*: „Mit dem Begriff der Analogie ist das Stichwort für die wohl charakteristischste Denkopoperation dieser romantischen Wissen-

<sup>37</sup> Zu Steffens vgl. vor allem Fritz Paul, Henrich Steffens. Naturphilosophie und Universalromantik. München 1973.

<sup>38</sup> Steffens in einem Brief an Schelling vom 14.10.1800, zit. n. Paul, S. 127).

<sup>39</sup> Wiederum an Schelling; zit. n. Paul 128.



schaft gefallen . . . Ritter beschreibt einmal das analoge Verfahren als „die *Methode der Gleichung*“. Das heißt, in allen Phänomenen wird nach Ähnlichkeiten, Gleichheiten Ausschau gehalten in der Hoffnung, eine allem Einzelnen zugrunde liegende gemeinsame Struktur festzustellen. . . . Die fruchtbarsten Anwendungen der Analogie sind denn auch die, wo weniger auf dem damit Erreichten als einem wissenschaftlichen Resultat bestanden wird, sondern . . . nur ‚Winke‘ zu weiterer, vergleichender Betrachtung gegeben werden.“<sup>40</sup> In dieser Hinsicht wird man das analogische Denken als die Methode einer Zeit charakterisieren können, die mit dem Wissen um die Insuffizienz einer alten Semantik sich auf die Suche nach einer neuen begibt. „Besonders in den vielen Aphorismen der Romantiker und auch Ritters werden so oft nur in einer Art von schöpferischem Spiel Gedanken und Erfahrungen kombiniert, die eine gefühlte und ohnehin allgemein zu fordernde Verwandtschaft der Dinge momentan und oft sehr suggestiv beleuchten. Diese spielerische Kombinatorik auf den leisesten Wink einer Ähnlichkeit hin ist weniger logisch zwingend als assoziativ verführerisch. Sie will auf ein geistiges Experimentierfeld locken, in dem selbst das Heterogenste probeweise, vorläufig, gleichnishaft zueinander in Beziehung gebracht wird, damit vielleicht aus der Berührung des scheinbar Unzusammenhängenden hin und wieder blitzartig der große Zusammenhang aller Phänomene aufleuchtet.“<sup>41</sup>

Statt der Logik einer holistischen Natur zuzuarbeiten, bilden die Fragmente des Novalis deshalb in diesem Zusammenhang viel eher Bruckstücke zu einer Ana-Logik disparater Wissensfelder. Diese Methode präformiert auch seine staats- und gesellschaftstheoretischen Schriften.

Es erübrigt sich an dieser Stelle, in extenso auf die von Novalis rezipierten naturwissenschaftlichen Schriften einzugehen.<sup>42</sup> Statt-

<sup>40</sup> W. D. Wetzels, Johann Wilhelm Ritter: Physik im Wirkungsfeld der deutschen Romantik. Berlin, New York 1973, S. 123.

<sup>41</sup> Ebd. Bei Ritter freilich, so konzidiert auch Wetzels, werde das ‚Gleichnis‘ häufig zur ‚Gleichung‘. Vgl. vor allem dessen ‚Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers‘, Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1810, mit einem Nachwort v. H. Schipperges, Heidelberg 1969. Zu Ritter vgl. auch das Nachwort der von Steffen und Birgit Dietzsch hrsg. Ausgabe dieser Fragmente, Leipzig und Weimar 1984.

Der *spielerische* Umgang mit dem verfügbaren Vokabular einer sich ausdifferenzierenden Naturwissenschaft findet sich in seiner reinsten Ausprägung wohl bei F. Schlegel, in nicht immer nur spielerischer Weise schließlich bei Novalis.

<sup>42</sup> Vgl. dazu etwa die ‚List of Scientific Books read by Novalis‘ in: J. Neubauer, Bifocal Vision. Novalis‘ Philosophy of Nature and Disease. Chapel Hill 1971,

dessen möchte ich die staatstheoretischen und (vor allem) -poetischen Texte beobachten, mit denen Novalis im Kontext der Romantik einiges Aufsehen erregt hat.

Auffallend an ihnen ist zunächst, daß eine Auseinandersetzung mit den staatstheoretischen Versuchen des Rationalismus nicht stattfindet. In ihnen kristallisiert sich eine Diskontinuität zwischen Aufklärung und Romantik allein schon dadurch, daß Novalis „die Staatswissenschaft seiner Zeit nicht überbietet, indem er sie weiterdenkt, sondern indem er sie umgeht und überspringt.“<sup>43</sup>

In Zentrum der politischen Romantik des Novalis steht die Aphorismensammlung ‚Glauben und Liebe‘, die separat publizierten ‚Blumen‘ sowie die nicht publizierten, weil zensierten ‚Politischen Aphorismen‘.<sup>44</sup>

In der Vorrede zu Glauben und Liebe formuliert Novalis sein methodisches Credo: „Wenn man mit Wenigen, in einer großen, gemischten Gesellschaft etwas heimliches reden will, und man sitzt nicht neben einander, so muß man in einer besondern Sprache reden. Diese besondere Sprache kann entweder eine *dem Ton* nach, oder *den Bildern* nach fremde Sprache seyn. Dies letztere wird eine Tropen und Räthselsprache seyn.“ (N II, S. 485) Die nur für die Eingeweihten lesbare Rätselsprache, das zeigen die folgenden Aphorismen deutlich, ist eine mit naturwissenschaftlichen Begriffen durchsetzte und mit ihnen als Symbol virtuos hantierende Reflexion über die adäquate Form des Staates.<sup>45</sup> Ich gebe als Beispiel den Aphorismus Nr. 21, der die Applikation naturwissenschaftlicher Begriffe auf eine Einschätzung der Französischen Revolution in nuce bietet:

„Die alte Hypothese, daß die Cometen die Revolutionsfackeln des Weltsystems wären, gilt gewiß für eine andre Art von Cometen, die periodisch das geistige Weltsystem revolutioniren und verjüngen. Der geistige Astro-

---

S. 135f. sowie die Einleitung zu den ‚Freiberger naturwissenschaftliche Studien 1798/99‘ von G.Schulz in Novalis, Schriften. Band III, Darmstadt 1968, S. 3 f.

<sup>43</sup> H. Kurzke, Romantik und Konservatismus. Das ‚politische‘ Werk Friedrich von Hardenbergs (Novalis) im Horizont seiner Wirkungsgeschichte. München 1983, S. 56.

<sup>44</sup> Vgl. Schlegels Brief an Novalis vom 9.8.1798 in N IV, 499. Das Kürzel bezieht sich auf Novalis. Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs, hrsg. v. P.Kluckhohn und R. Samuel, Bde 1–5, Stuttgart 1960–1988. Römische Ziffern verweisen auf die Band-, arabische auf die Seitenzahl.

<sup>45</sup> Vgl. N III, 430 über die „sonderbaren *tropischen* Verba Auflösen, Mischen etc.“

nom bemerkt längst den Einfluß eines solchen Cometen auf einen beträchtlichen Theil des geistigen Planeten, den wir die Menschheit nennen. Mächtige Überschwemmungen, Veränderungen der Klimate, Schwankungen des Schwerpunkts, allgemeine Tendenz zum Zerfließen, sonderbare Meteore sind die Symptome dieser heftigen Incitation, deren Folge den Inhalt eines neuen Weltalters ausmachen wird. So nöthig es vielleicht ist, daß in gewissen Perioden alles in Fluß gebracht wird, um neue, nothwendige Mischungen hervorzubringen, und eine neue, reinere Krystallisation zu veranlassen, so unentbehrlich ist es jedoch ebenfalls diese Krisis zu mildern und die totale Zerfließung zu behindern, damit ein Stock übrig bleibe, ein Kern, an den die neue Masse anschiesse, und in schönen neuen Formen sich um ihn her bilde. Das Feste ziehe sich also immer fester zusammen, damit der überflüssige Wärmestoff vermindert werde, und man spare kein Mittel um das Zerweichen der Knochen, das Zerlaufen der typischen Faser zu verhindern.

Würde es nicht Unsinn seyn eine Krisis permanent zu machen, und zu glauben, der Fieberzustand sey der ächte, gesunde Zustand, an dessen Erhaltung dem Menschen alles gelegen seyn mußte? Wer möchte übrigens an seiner Nothwendigkeit, an seiner wohlthätigen Wirkamkeit zweifeln?“ (N II, 489 f.)

Bündig resümiert zu diesem Aphorismus Kurzke: „Bei Novalis findet sie [die naturwissenschaftliche Basis; A.G.] sich zu einem Geschichtsprinzip verallgemeinert, das den Geschichtsprozeß aus der Polarität des Fluiditäts- und des Kristallisationsprinzips erklärt.“<sup>46</sup> Auf der Suche nach dem „Genialische(n) Staat“ notiert sich Novalis deshalb später: „Reunion der Oppositen“ (N III, 287) Dieses radikale, der naturwissenschaftlichen Semantik entlehnte Polaritätsdenken präformiert das staats- und gesellschaftstheoretische Denken des Novalis.<sup>47</sup>

<sup>46</sup> H.Kurzke, a.a.O., S. 153. Kurzkes Interpretation (nicht nur) dieses Aphorismus bietet eine detailreiche Erläuterung der Genese der hier verwendeten naturwissenschaftlichen Begriffe. Sie speisen sich in diesem Zusammenhang aus Kometentheorien des 18. Jahrhunderts, Wärmestoff- und Kristallisationstheorien – hier wird übrigens auch Baaders Dissertation ‚Vom Wärmestoff‘, wenn auch nicht ursächlich, relevant – sowie der medizinischen Physiologie John Browns. Zum gleichen Kontext vgl. P.Kapitza, Die frühromantische Theorie der Mischung. Über den Zusammenhang von romantischer Dichtungstheorie und zeitgenössischer Chemie. München 1968, J.Neubauer, a.a.O., ders., Dr. John Brown (1735-88) and Early German Romanticism. In: Journal of the History of Ideas 28 (1967), 367–382.

<sup>47</sup> Deshalb kann Kurzkes Bemerkung zu Novalis' naturphilosophischen Exzerpten – trotz aller detaillierten Explikationen – nicht befriedigen: „So notwendig naturwissenschaftliche Einzelheiten zur Erklärung mancher Bilder bei Novalis sind, so wenig kommt doch den Naturwissenschaften eine konstitutive Funktion zu. Die Gedankenstruktur konstituieren die transzendentalphilosophischen An-

Neben dem Polaritätsprinzip spielt aber auch die Symbolisierung am Leitfaden des Organismusbegriffs eine wichtige Rolle. Im Hinblick darauf reproduziert Novalis die Kritik an der „maschinistischen Administration“ Preußens:

„Kein Staat ist mehr als Fabrik verwaltet worden, als Preußen, seit Friedrich Wilhelm des Ersten Tode. So nöthig vielleicht eine solche maschinistische Administration zur physischen Gesundheit, Stärkung und Gewandtheit des Staats seyn mag, so geht doch der Staat, wenn er bloß auf diese Art behandelt wird, im Wesentlichen darüber zu Grunde.“ (N II, 494)

Stattdessen präferiert Novalis die Rede vom „Staatskörper“ (N III, 284) bzw. vom „Makroanthropos“:

„Der Staat ist immer instinktmäßig nach der relativen Einsicht und Kenntniß der menschlichen Natur *eingetheilt* worden – der Staat ist immer ein Macroandropos gewesen – die Zünfte = die Glieder und einzelnen Kräfte – die Stände = die Vermögen. Der Adel war das sittliche Vermögen – die Priester das religiöse Vermögen – die Gelehrten die Intelligenz, der *König der Wille*.“ (N III, 286f.)<sup>48</sup>

nahmen. Physik, Chemie und Medizin liefern nur Anschauungsmaterial, sind nur eine Fundgrube für Analogien. Man kann das vor allem daran erkennen, daß sich die verwendeten Bilder nicht zu einer konsistenten naturwissenschaftlichen Theorie zusammenfügen lassen, sondern daß sie nach Bedarf aus disparaten Theoriekomplexen ausgewählt werden.“ (Kurzke 1983, 155) Tatsächlich sind aber alle Beispiele, auch wenn sie heterogenen und einander widersprechenden Theorien entnommen sind, vom Polaritätsgedanken her organisiert. Das sieht Kurzke im übrigen an anderer Stelle auch: „Novalis' Naturphilosophie ist eine Gegensatzphilosophie, die, statt ein starres System von Funktionsgesetzen aufzustellen, die dialektische Beweglichkeit eines Lebensprozesses nachzeichnen will, in dem alles von allem abhängig ist: die Schwäche von der Kraft, die Festigkeit vom Flüssigen, die Wärme von der Kälte, der Reiz von der Erregbarkeit, der Gedanke vom Gedankenlos-Festen, die Freiheit von der Gebundenheit, die transzendente Erhebung von der konservativ-anamnestic Versenkung, der Geist von der Natur, der Tod vom Leben, die Liebe von der Sünde, Gott vom Menschen, und jeweils umgekehrt. Der Versuch, z. B. mit Hilfe des Begriffs der Sensibilität (des Steuerungs- und Selektionsgrades der Reizaufnahme) diese Naturphilosophie der Kraft des Ich zu unterwerfen, bleibt eine dazugesagte Absicht, die nicht verhindern kann, daß sich als eigentliche Leistung dieser Philosophie die Erkenntnis der alles durch Abhängigkeit von seinem Gegensatz relativierenden Wirkung der Natur und des Lebens durchsetzte.“ (a.a.O., 262)

<sup>48</sup> Gegen die verbreitete konservative Interpretation dieses Gedankens, der seine wörtlich-konservative Gestalt erst bei Adam Müller erhält, notiert Kurzke: „Wenn es darum ging, das Ganze und die Einzelnen zu integrieren, ohne das das Ganze nur der kleinste gemeinsame Nenner der Einzelnen, ohne daß der Einzelne nur abgeleitete Funktion des Ganzen war, bot sich das organologische Staatsmodell an, in dem die personhafte Ganzheit sich aus je verschiedenen,

Dieser Organismusbegriff, das gilt es hierbei festzuhalten, „ist kein genetischer, sondern ein Strukturbegriff“: „Vorstellungen wie Entwicklung, Wachstum oder Entelechie“<sup>49</sup> haben in ihm keine Funktion.

Daß der Polaritätsgedanke, neben seiner objektkonstitutiven Funktion, auch die Funktion eines *beobachtungsleitenden* Schemas gewinnt, d. h. tatsächlich methodisch kontrolliert gehandhabt wird, sei an einem Beispiel aus den ‚Logologischen Fragmenten‘ verdeutlicht: „Unser Denken war bisher entweder bloß mechanisch – *discursiv* – atomistisch – oder bloß intuitiv – dynamisch – Ist jetzt etwa die Zeit der Vereinigung gekommen?“ (N II, 524) Dem diskursiven Denker als Scholastiker stellt Novalis hier den rohen, intuitiven Dichter als „mystischer Makrolog“ gegenüber, um sie beide zu ‚vermitteln‘ im „Künstler, der Werkzeug und Genie zugleich ist“ (N II, 525) und der bemerkt, daß „ein Vermögen in ihm sich vorfindet von einer zur andern überzugehn, nach Gefallen seine Polarität zu verändern“ (ebd.).<sup>50</sup>

Mehr noch als in den veröffentlichten zeigt sich in den unveröffentlichten Notaten Hardenbergs das analogische Denken gleichsam in statu nascendi.<sup>51</sup> Die unmittelbare Generierung einer gesellschaftswissenschaftlich sensiblen beobachtungsleitenden Sprache noch während der Lektüre naturwissenschaftlicher Schriften sei abschließend an einer Notiz aus der Freiburger Zeit demon-

---

sowohl in sich selbständigen als auch aus dem Ganzen ihr Leben empfangenden Organen bildet, in dem jedes Einzelne dem Ganzen nötig ist und das Ganze dem Einzelnen. . . . Bedingung eines organologischen Staatsmodells ist . . . Verschiedenheit. Jedes Glied ist anders; aus der Kooperation dieser Andersartigkeiten konstituiert sich die Staatsperson. Auf der Suche nach je anderen Organen stößt Novalis mit einer gewissen Notwendigkeit auf die Institutionen und Korporationen, auf die Stände und Zünfte des Staats. Diese sind also nicht die Ausgangspunkte seines Denkens (er bietet keine auf ihre Interessen abgestellte Ideologie), sondern nachträgliche Konkretisationsfiguren im Rahmen eines transzendental-philosophischen Denkprozesses.“ (a.a.O., S. 211)

<sup>49</sup> H.Kuhn, *Der Apokalyptiker und die Politik. Studien zur Staatsphilosophie des Novalis*. Freiburg i.Br. 1961, S. 73.

<sup>50</sup> Kurzkes Interpretation dieser Stelle ist so lange schlüssig, bis er zu seiner Kardinalthese des Transzendentalen kommt: „Das mechanische Denken ist wohl das des aufklärerischen Rationalismus. Das dynamische oder intuitive Denken ist das der irrationalischen Gegenströmungen dazu, z. B. der Empfindsamkeit oder des Sturm und Drang. Das organische Denken vereinigt und überbietet beides als transzendentales.“ (a.a.O., S. 129)

<sup>51</sup> Die möglichen Beispiele sind unzählbar. Vgl. völlig willkürlich: „Die Oeconomie ist durchaus chemisch – mineral[isch] chemisch (Stoffbereitungsk[unst] und Vegetab[ilisch] und thierisch und physiologisch chemisch.“ (N III, 294)

striert. Aus Charles Bossuts ‚Traité de Calcul différentiel et de Calcul intégral.‘ (Paris 1798) exzerpiert Novalis: „Man betrachtet oft, zur Abkürzung und Vereinfachung der zu der Auflösung eines Problems gehörigen und durch das gutgeordnete Problem indicirten, analytischen Operationen, die Größen, mittelst eine Abstraction ihrer Verhältnisse, an sich – aber jene Verhältnisse hören deshalb nicht auf. [p.91]“ – um sodann, in einer analogischen Kehrtwendung, diese Methode der Reduktion auf die Frage der Analysierbarkeit von Staat/Gesellschaft zu übertragen: „Man transportirt gleichsam das Ganze in einen Theil, um die Natur des Theils und so indirect auch die Natur des Ganzen besser kennen zu lernen, z. B. Betracht[ung] des Menschen und seiner Varietaeten im Staate und im isolirten Zustande – oder *auf einer Insel allein*. Dies ist blos zur Erleichterung der Auflösung des Staatsproblems überhaupt – Es ist die Ansicht der *einfachsten Staaten* – der Staatsmoleculé, Principien der Staatserziehung und Bildung.“ (N III, 118)

Als ‚hauptpolitisches Problem‘ benennt Novalis in einer gleichsam transzendentalisierten Frage: „Ist ein politisches Leben möglich?“ und fügt erläuternd hinzu: „Sind Verbindungen der entgegengesetzten *politischen Elemente a priori* möglich?“ (N III, 287) – Diese der Sprache der Chemie sowie wiederum der Polaritätsdebatte entnommene Erläuterung hat gesellschaftswissenschaftliche Effekte dort, wo schließlich der *Mittelstand* suggestiv als ‚Verbindung‘ von Überfluß und Armut präferiert wird. Das aber heißt: Zum Ideal einer mittelständisch orientierten Gemeinschaft gelangt Novalis nicht über die kulturkritisch-romantische Rezeption des Mittelalters, sondern durch Analogisierung der Mechanismen einer qualitativ beobachteten Natur. Eine einfache Zitatenverketzung macht das plausibel. Eine kurze Reflexion zu den Brownschen Prinzipien der Sthenie und Asthenie schließt mit der Notiz: „In der mittlern Sphäre herrscht *Gemeinschaft* – wechselseitige Erhöhung d[er] Capac[itaet] und Errregbarkeit.“ (N III, 350) Kurz zuvor bemerkt Novalis: „*Überfluß* und *Armuth*, beyde in *Einem* Zustand der Schwäche sowie hingegen der Mittelstand zwar beyde in Dauerstärke übertrifft – aber seine ganze Dauer hindurch von Einem der beyden Extreme oder gar von beyden zugl[eich] despotisirt und gehudelt wird – . . . der Mittelstand *existirt mehr* . . .“ (N III, 343)

## VI.

Adam Müller<sup>52</sup> kann sicherlich als der Theoretiker bezeichnet werden, dessen Publikationen das Bild der späteren Romantik als konservatives Textkonglomerat am nachhaltigsten geprägt haben. Seine ‚Elemente der Staatskunst‘, 1808 und 1809 in Dresden in Verbindung mit Schuberts Vorlesungen über die ‚Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaften‘ vorgetragen, prägen nachhaltig diesen Eindruck und haben ihr fundamentum in re in einer Rezeptionsgeschichte, deren Ausläufer bis in den Austrofaschismus münden.<sup>53</sup> Gegenüber den Elementen der Staatskunst ist Müllers frühe ‚Lehre vom Gegensatz‘ (1804) dagegen eher in Vergessenheit geraten. Dabei zeigt sich gerade in ihnen der nachhaltige Eindruck, den die romantische Naturphilosophie auch bei einem Theoretiker hinterlassen hat, dessen genuine Interessen nicht auf ihrem Felde lagen.

Die wohl interessanteste Konsequenz der methodischen oder auch nur heuristischen Anlehnung an die Dynamizität der Naturphilosophie scheint mir in diesen vorbereitenden, seine späteren Studien gleichsam präludierenden und organisierenden Bemerkungen zu liegen, aus denen Müllers ‚Lehre vom Gegensatz‘ besteht. Als Methodikum dient sie gleichsam der Vorbereitung einer künftig zu betreibenden Staats- bzw. Gesellschaftswissenschaft. Gleich zu Beginn seiner Schrift reflektiert Müller auf die verschiedenen Bildwelten bzw. „Grundgleichnisse“ (1) in denen die ‚früheren Philosophien‘ gesprochen haben. Neben dem Haus mit dem Fundament sind es vor allem die „Pyramide und Kegelkonstruktion“ sowie „Bilder von der Kette, dem Stammbaum u.s.f.“ (3), mit deren Hilfe frühere Gesellschaften sich selbst beschrieben haben. Müller dagegen setzt, eine deutliche Anleihe bei der Naturphilosophie, auf „das einzige, immer passende Gleichnis von der Kugel“ (3),<sup>54</sup> und verknüpft dieses Bild mit dem Begriff des Systems.

„So oft wir also den Ausdruck System gebrauchen, meinen wir es in dem Sinne, den ihm die Astronomie beigelegt hat; denn wie die astronomische

<sup>52</sup> Zu Adam Müller vgl. grundlegend V. Stanslawski, *Natur und Staat. Zur politischen Theorie der deutschen Romantik*. Opladen 1979, sowie B. Koehler, *Ästhetik der Politik. Adam Müller und die politische Romantik*. Stuttgart 1980

<sup>53</sup> Dazu u.a. Kurzke a.a.O.

<sup>54</sup> Für Müller sind Kugel und Organismus funktional äquivalent, zumindest „keine sich widersprechenden Denkformen“ (Stanslawski 1979, 165).

Weltbetrachtung, so kommt auch in die philosophische das wahre Leben nur durch die beständige bewegliche Rücksicht von dem Standpunkt und der Bewegung der äußeren Himmelskörper oder Objecte, auf den Standpunkt und die Bewegung des eigenen Planeten, oder Subjects. Indem wir das Wesen des operirenden Bewußtseyns richtig beschreiben, sind wir, die Beschreibenden, bei der ganzen Beschreibung denselben Operationen unterworfen. Denn, deshalb weil wir beschreiben wollen und während unsrer Beschreibung steht die Welt nicht stille, und es ist klar, daß mit Operationen im Haupte des Schreibers auch die Operationen auf dem Papiere aufhören würden. Die Beschreibung aber ist nur insofern eine richtige, als auf diese Weise das Beschreibende und das Beschriebene in vollständiger, beständiger Wechselwirkung einander entgegenstehen, als die ganze Beschreibung aus *Ansicht* und *Rücksicht* gewoben erscheint. Das Beschreibende selbst wird freilich in der Beschreibung nie dargestellt und erreicht, weil es, indem es beschrieben wird, zum Beschriebenen wird, dem ein höheres Beschreibendes wieder entgegensteht, das in der fortgesetzten Beschreibung wieder zum höheren Beschriebenen für das immer weiter steigende, immer unerreichbare Beschreibende wird, und so ins unendliche fort. Nur aus dieser ewig beweglichen Betrachtung der Welt und des Bewußtseyns, wird eine ewig feste Philosophie hervorgehn, die weder nach dem Beschriebenen an sich, noch nach dem absoluten Wesen des Beschreibenden fragen wird, die sich mit dem Verständnis des Gegensatzes und der Wechselwirkung in beiden nicht bloß begnügen, ein mehreres für verwerfen, unnütz, über die Schranken des Menschlichen hinausgehend, erklären, sondern einsehn und für die Ewigkeit beweisen wird, daß die Fragen nach einer Realität über das Verhältniß, über den Gegensatz hinaus, in sich widersprechend, unsinnig und leer sind.“<sup>55</sup>

Die Konsequenzen dieser Beobachtungsmethodik für eine Gesellschaftslehre liegen auf der Hand: Während noch bei Schleiermacher der Wechselwirkungsbegriff im Zentrum einer (extern angesiedelten) Beschreibung gesellschaftlicher Geselligkeits- und Vergesellschaftungspraxen liegen, fokussiert Müller ‚Wechselwirkung‘ auf die (unabschließbare) Relation von beobachtendem Theoretiker und beobachteter Praxis, wobei die sicherlich wichtigste Konsequenz die Aufgabe eines externen Beobachtungsstandpunktes ist, der, kondensiert im Bild der Kugel, eine Teil dessen ist, was er beschreibt, also die Selbstreferentialität aller gesellschaftlichen Beschreibung reflektiert.

Die ‚Lehre vom Gegensatz‘, die in ihrem Kern im Prinzip eine (moderne) Theorie der Beobachtung ist, weiß von der uneinholbaren Differenz von Beschreibung und Beschriebenem, weiß, daß jede Beschreibung *als* Beschreibung das Beschriebene derart modi-

<sup>55</sup> Die Lehre vom Gegensatz, Berlin 1804, S. 4–6.



fiziert bzw. mit ihm ‚wechselwirkt‘, daß es sich sofort verändert und wieder neu beschrieben werden muß – mit der Konsequenz, daß die Beschreibung sich selbst als Teil des Beschriebenen beschreiben muß.

Diese derart aus der Dynamizität<sup>56</sup> eines modernen Weltbildes entnommene Methodik verblasst freilich in den ‚Elementen der Staatskunst‘ auf merkwürdige Weise. Zwar wird auch hier der Status einer gesellschaftswissenschaftlichen Beobachtung konsequent in die Immanenz des beobachteten Gegenstandes gehoben, dessen Teil sie ist. Freilich sind nun bei Müller deutliche, nicht mehr wie noch bei Novalis poetisch-symbolisch bzw. analogisch überhöhte, konservative Untertöne herauszuhören:

„Treffen nicht . . . alle unglücklichen Irrthümer der Französischen Revolution in dem Wahne überein, der Einzelne könne wirklich heraustreten aus der gesellschaftlichen Verbindung, und von außen umwerfen und zerstören, was ihm nicht anstehe; der Einzelne könne gegen das Werk der Jahrtausende protestiren; er brauche von allen Instituten, die ervorfinde, nichts anzuerkennen; kurz, es sey wirklich eine Stelle außerhalb des Staates da, auf die sich jeder hin begeben, und wo er dem großen Staatskörper neue Bahnen vorzeichnen, aus dem *alten* Körper einen ganz neuen machen, . . . könne? (26)

Den Unterschied zwischen einer rationalistisch-externen und einer organisch-dynamisch-internen Betrachtungsweise des Staates faßt Müller in die Differenz von (totem) Begriff und (lebendiger) Idee.

„Der Staat und alle großen menschlichen Angelegenheiten haben Das an sich, daß ihr Wesen sich durchaus nicht in Worte oder Definitionen einwickeln oder einpressen läßt. Jedes neue Geschlecht, jeder neue große Mensch giebt ihnen eine andre Form, auf welche die alte Erklärung nicht paßt. Solche steife Ein- für allemal abgefaßte Form, wie die gemeinen Wissenschaften vom Staate, vom Leben, vom Menschen umherschleppen . . . nennen wir: *Begriffe*. Vom Staate aber *giebt* es keinen Begriff. –“ (20)

<sup>56</sup> Vgl. auch: „In der Voraussetzung also, daß es für jeden Begriff einen ihm entgegengesetzten gebe, wollen wir also dreist behaupten, daß jedes mögliche Wesen oder Ding auf doppelte Weise definiert werden könne, 1. als Wesen für sich und 2. als Wesen, das mit einem andern in Opposition steht. Die erste Gattung der Definition wollen wir nach der philosophischen Weltansicht, in welcher sie vornehmlich gang und gäbe war, *atomistische*, die andere Gattung aber nach der andern Weltansicht, welche, wenn sie konsequent gewesen wäre, sie vornehmlich hätte gebrauchen sollen, *dynamische* Definitionen nennen.“ (A. Müller, Vom Wesen der Definitionen. in: Kritische, ästhetische und philosophische Schriften. Neuwied 1967, Bd. 2, S. 255)

Gegen den Begriff des ‚Begriffs‘ setzt Müller die Idee der ‚Idee‘:

„Wenn der Gedanke, den wir von einem solchen erhabenen Gegenstande gefaßt haben, sich erweitert; wenn er sich bewegt und wächst, wie der Gegenstand wächst und sich bewegt: dann nennen wir den Gedanken, nicht den Begriff von der Sache, sondern die *Idee* der Sache, des Staates, des Lebens. Unsre gewöhnlichen Staats-Theorien sind Aufhäufungen von Begriffen, und daher todt . . .; sie können mit dem Leben nicht Schritt halten, weil sie auf dem Wahne beruhen, der Staat lasse sich vollständig . . . begreifen; sie stehen still, während der Staat in's Unendliche fortschreitet.“ (20) –

Die Differenz von Begriff und Idee scheint hier das zu konkretisieren, was Müller in der Lehre vom Gegensatz als die Form mitlaufender Selbstbeobachtung und -beschreibung des Staates meint. Aus der Nominaldefinition der Staates<sup>57</sup> leitet Müller sodann die Bewegungsprinzipien in mühsamer Kleinarbeit ab. Daß gerade die Gegensätzlichkeit der Elemente des Staates in ihrer Differenz zum *Movens* seines „Wachsthum(s)“ (38) avancieren, ist dabei unmittelbare Konsequenz aus der Erweiterung eines naturphilosophischen Grundprinzips auf alle Phänomene der sozialen Welt. Die Gegensätzlichkeiten entdeckt Müller tatsächlich in fast schon bewundernswerter Akribie: Die Familie als ‚basic unit‘ des Staates entwickelt sich in der doppelten Differenz von „*Alter* und *Jugend* einerseits, und *männliche(m)* und *weibliche(m)* Geschlecht andererseits“ (89), in der Sphäre des Rechts trifft Recht immer auf Gegenrecht (vgl. 113f.), beide zudem mit jeweils besonderen und allgemeinen Interessen,<sup>58</sup> die „große . . . Ehe, welche Staat heißt“

<sup>57</sup> „... der Staat ist nicht eine bloße Manufactur, Meierei, Assecuranz-Anstalt, oder mercantilische Societät; *er ist die innige Verbindung der gesamten physischen und geistigen Bedürfnisse, des gesamten physischen und geistigen Reichthums, des gesamten inneren und äußeren Lebens einer Nation, zu einem großen energischen, unendlich bewegten und lebendigen Ganzen.*“ (37) Dementsprechend wird dann Schlözers „genialische . . . Dreistigkeit“ (38), den Staat als eine Maschine zu konzeptualisieren, in die Mangel der Kritik genommen.

<sup>58</sup> Die „Theorie des [Gerichts-]Prozesses“ (124) ist geprägt durch die Vorschrift: „Jeder Richterspruch soll nicht bloß *Decision*, sondern auch *Vergleich* sein; ..“ (123), und schon vorher lautet die Maxime, „daß das Richteramt nicht allein in den mechanischen Entscheidungen, sondern auch in dem lebendigen Vermitteln unter den einzelnen Rechten bestehe.“ (113) An solchen Wendungen zeigt sich recht deutlich, auf welche Weise Grundkonstellationen der romantischen Naturphilosophie, die sich, ob in der Theorie des Galvanismus oder in den Grundannahmen der Chemie, als Polarität mit der vermittelnden dritten Instanz, d. h. dann als Triplizität äußern, in die romantische Gesellschaftslehre importiert werden konnten.

(109) schließlich, wird ‚bewegt‘ durch die Differenz von Adel und Bürgerstand, und im Vergleich unterschiedlicher Gesellschaftsformen notiert Müller in einer an Novalis’ Differenz von Plus- und Minus-Staat erinnernden Stelle: „Die Erfahrungen unserer Zeit haben gelehrt, daß weder eine absolut-republikanisch, noch eine absolut-monarchische Form möglich ist, sondern daß *Republikanismus und Monarchie nichts anderes als die beiden gleich nothwendigen Elemente jeder guten Verfassung sind*. Der freie mögliche Streit aller der unendlichen Partheien, deren Conflict die bürgerliche Gesellschaft ausmacht, das ist die republikanische Natur aller Verfassung; und höchst lebendige Entwicklung des Gesetzes, das ist ihre monarchische Seite, die aber, wie sich in meiner ganzen Darstellung zeigt, mit der republikanischen in dem Verhältnis strenger und gegenseitiger Abhängigkeit steht.“ (180)

Die „Dynamisierung der mathematischen wie der Denk-Formen“, <sup>59</sup> die Müller mit seinen ‚Elementen der Staatskunst‘ anstrebte, wirkt freilich, entgegen ihren Intentionen, merkwürdig statisch. Zudem muß man ihr in aller Schärfe den Vorwurf machen, dem Komplexitätsniveau der modernen Gesellschaft nicht mehr gerecht zu werden. Das Ansinnen, sich nach dem Vorbild der mechanistisch-atomistischen Philosophie um ein vollständiges System nach Maßgabe eines alternativen, nun organisch-dualistischen Naturbildes zu bemühen, <sup>60</sup> hat folgerichtig auf die Fortentwicklung gesellschaftstheoretischer Reflexion keinen Einfluß mehr gehabt.

## VII.

Die ‚politische Romantik‘ greift zwecks semantischer Eigenstabilisierung und Differenzierung von der rationalistischen Theorietradition auf den semantischen Fundus der Naturphilosophie zurück. Nur: Was ist daran modern?

<sup>59</sup> Kritische, ästhetische und philosophische Schriften, a.a.O.. S. 256.

<sup>60</sup> Vgl.: „Die atomistische Philosophie, wie sie sich in den Formen aller Wissenschaften, in der Mathematik und Physik, in der Moral, in der Logik, in der Grammatik und – für den, der eine philosophische Grundform in allen Offenbarungen des Zeitgeistes zu erkennen weiß – auch in den Künsten, den Sitten, den Staatsverfassungen, ja den religiösen Ansichten jener Zeit ausdrückte, mag wegen ihrer Einseitigkeit zurückschrecken, dennoch wird in der Vollständigkeit und Gründlichkeit, mit der jene Weltansicht überall hindurchdrang, den dynamischen Philosophen unsrer Tage ein ehrwürdiges Beispiel vorleuchten.“ (Kritische, ästhetische und philosophische Schriften Bd. 2, S. 253/4)

Reiht sich dieses Phänomen nicht ein in einen epochenübergreifenden Diskurszusammenhang zwischen den ‚two cultures‘, in dem die eine der anderen gewisse, allgemein akzeptierte Plausibilitäten und Argumentationsmuster entlehnt, um derart ihre Reputation und argumentative Validität zu steigern? Diese Erläuterung erlaubte es tatsächlich, die romantische Weise des Rückgriffs auf Paradigmen der Naturphilosophie in den größeren Zusammenhang einer allgemeinen Abhängigkeit der Kultur- und Sozialwissenschaften von den jeweilig aktuellen und konsolidierten Naturwissenschaften einzuordnen.<sup>61</sup> Das scheint mir aber nicht das Spezifikum der Romantik zu sein.<sup>62</sup> Zumindest hätte man mit diesem Argument Schwierigkeiten, mehr als den Zeitindex als Kriterium ihrer Modernität angeben zu können.<sup>63</sup>

Ich kehre stattdessen zum Anfang des Textes zurück und wähle den Theorierahmen funktionaler Differenzierung, um abschließend und lediglich skizzenhaft die eigentümliche Stellung der Romantik als reflexive Instanz und Katalysator modernen Denkens zu verdeutlichen.

Das Eigentümliche des romantischen Rückgriffs auf das semantische Universum der Naturphilosophie geht über eine schlichte, gegenüber der Aufklärung alternative Objektkonstitution hinaus. Die moderne Gesellschaft statt nach dem Vorbild einer von außen oder zentral, d. h. nach dem Schema einer vorausgesetzten Hierarchie der gesellschaftlichen Ordnung, gesteuerten Maschine im Gefolge eines organologischen Modells zu konzeptualisieren, geht, so wichtig diese Modifikation auch für die romantischen Theoretiker sein mag, an den Eigentümlichkeiten der romantischen Texte und damit an ihrem Modernitätsgehalt vorbei. Gleichwohl steckt auch in diesem semantischen Umbau ein modernitätsrelevanter Kern.

Die Paradoxie der Steuerung, die Helmut Willke hervorgehoben hat, „daß die Moderne gegenüber der Vormoderne ausgezeichnet ist durch eine dramatische Zunahme des gesellschaftlichen Steue-

<sup>61</sup> Dieses Argument u.a. bei V.Stanslawski 1979, 167f.

<sup>62</sup> Die Romantik selbst beobachtet schon diesen Transformationsprozeß von einem anerkannten in ein anzuerkennendes Wissensfeld. So notiert etwa Schlegel an Kant: „Das Unsichere, Schwankende aller damals herrschenden Moralsysteme führte Kant auf die Idee, ein ähnliches, schlechthin allgemein geltendes Gesetz, wie Newton in der physischen, auch in der moralischen Welt herzustellen.“ (KA XIII, S. 66)

<sup>63</sup> Oder, wie Dilthey und viele nach ihm, die Romantik sozialpsychologisch als revolutionsenttäuschte *Generation* zu fassen.

rungsbedarfes, daß aber die Unzulänglichkeit der Steuerungsformen (einschließlich der wissenschaftlichen Behandlung des Steuerungsproblems) ein charakteristisches und paradoxes Ungleichgewicht zwischen evolutionärer Systementwicklung und darin eingestreuten partikularen Steuerungsstrategien geschaffen hat“,<sup>64</sup> trifft deutlich die Problematik, die sich in den Texten der Romantik sedimentiert. Vor allem die zweite Seite dieser Paradoxie trifft auf romantische Sensibilität: Auf das Generalproblem aller modernen Steuerungsversuche – die Unmöglichkeit bzw. -fähigkeit, „ihre eigenen Folgen zu kontrollieren“,<sup>65</sup> reagiert die Romantik mit einer modifizierten Beobachtungssprache, in deren Zentrum die organologisch-eigendynamische Selbstreproduktion der modernen Gesellschaft steht. Das zunächst – achtet man auf einen möglichen modernen Sinn der Organismusmetapher auf dem Felde der Staats- und Gesellschaftswissenschaften – scheint mir ein erstes Ergebnis des romantischen Interesses an der Naturphilosophie zu sein. In ihm versteckt sich ein Aspekt romantischer Modernität als Versuch, für die Einsicht in die Selbstorganisation der modernen Gesellschaft eine dazu passende Semantik zu finden. Die ‚Chemie der Gesellschaft‘ und das ihr naturphilosophisch vor allem von Schelling explizierte zugrundeliegende Paradigma einer ‚natura naturans‘ läuft im Kern und als Analogiebildung auf eine ‚societas societans‘ hinaus, auf die noch vortheorietisch-unsystematische Annahme einer sich selbst vergesellschaftenden Gesellschaft, d. h. einer Form der Gesellschaft, die sich nicht mehr von einem quasi-externen Ort aus zentral organisieren läßt, sondern sich selbst steuert.<sup>66</sup>

<sup>64</sup> H. Willke, Gesellschaftssteuerung oder partikulare Handlungsstrategien? Der Staat als korporativer Akteur. in Ders., M. Glagow, H. Wiesenthal (Hrsg.), Gesellschaftliche Steuerungsrationale und partikulare Handlungsstrategien. Paffweiler 1989, S. 9-31, S. 10. Vgl. ders., Systemtheorie. 3., überarbeitete Aufl., Stuttgart, New York 1991 (bes. Kap. 6) und neuerdings ders., Ironie des Staates. Grundlinien einer Staatstheorie polyzentrischer Gesellschaft. Frankfurt/M. 1992.

<sup>65</sup> Ebd.

<sup>66</sup> Vgl. dazu noch einmal Kurzke hinsichtlich Novalis. Er sieht in der „scheinbaren Geschichtsphilosophie einen naturphilosophischen Kern. Es gibt kein autonomes geschichtliches Handeln des Menschen, es gibt nur ein die Anlage der Natur, ein goldenes Zeitalter zu sein, befreiendes, begleitendes und sie förderndes Handeln. Für dieses Befreien, Begleiten und Fördern hat Novalis allerdings eine Fülle virtuoser Bestimmungen entwickelt. Es beruht auf der Erkenntnis einer Art von Naturdialektik, die ihm zu vielen paradoxen Einsichten verhilft.“ (a.a.O., S. 245)

Nur: Diese Form der Konzeptualisierung der Gesellschaft am Leitfaden des Organismusmodells ist keine der Romantik originär zu attestierende Variante. In mehr oder weniger großen Modifikationen findet sie sich ebenso bei Herder, Goethe, Schiller oder Humboldt und scheint nach 1789 vor allem ein Phänomen der theoretischen Reaktion auf die französische Revolution zu sein. Wilhelm von Humboldt z. B. spricht, ohne die Organismusmetapher selbst zu benutzen, die Konsequenzen einer derart veränderten Wahrnehmung aus:

„Jede Entwicklung von Wahrheiten, welche sich auf den Menschen und insbesondere auf den handelnden Menschen beziehen, führt auf den Wunsch, dasjenige, was die Theorie als richtig bewährt, auch in der Wirklichkeit ausgeführt zu sehen . . . Allein wie natürlich derselbe auch an sich und wie edel in seinen Quellen er sein mag, so hat er doch nicht selten schädliche Wirkungen hervorgebracht und oft sogar schädlichere, als die kältere Gleichgültigkeit oder . . . die glühende Wärme, welche, minder bekümmert um die Wirklichkeit, sich nur an der reinen Schönheit der Ideen ergötzt. Denn das Wahre, sobald es – wäre es auch nur in ‚einem‘ Menschen – tief eindringende Wurzeln faßt, verbreitet immer, nur langsamer und geräuschloser, heilsame Folgen auf das wirkliche Leben; da hingegen das, was unmittelbar auf dasselbe übertragen wird, nicht selten bei der Übertragung selbst seine Gestalt verändert und nicht einmal auf die Ideen zurückwirkt. Daher gibt es auch Ideen, welche der Weise nie nur auszuführen versuchen würde. Ja für die schöne, gereifteste Frucht des Geistes ist die Wirklichkeit nie, in keinem Zeitalter, reif genug; das Ideal muß der Seele des Bildners jeder Art nur immer als unerreichbares Muster vorschweben.“<sup>67</sup>

Dem entspricht auf begrifflicher Ebene der Wechsel von einer kausal-unilinearen zu einer Betrachtungsweise die, analog zur Grundkonstellation der Chemie oder des Galvanismus, auf die Effekte von Wechselwirkungen, auf Auflösungen und Rekombinationen, auf Mischungen und Vermittlungen achtet.

Die Seite der veränderten Objektkonstitution ist im Hinblick auf die Romantik freilich nur die eine und, wie gesehen, nicht typisch romantische Seite. Plausibel wird der Titel einer ‚Chemie der Gesellschaft‘ vielmehr erst dort, wo die Romantik die Chemie als Vorlage für eine zu präparierende alternative Methodik der Beobachtung von Gesellschaft nutzt. ‚Chemie der Gesellschaft‘ heißt in romantischem Zusammenhang vor allem: ‚Chemie als Methode der Beobachtung der Gesellschaft‘. Gerade hierin scheint

<sup>67</sup> Wilhelm v. Humboldt, Über die Grenzen der Wirksamkeit des Staates, 1792, zit.n. H.W.Kuhn, Der Apokalyptiker und die Politik. Freiburg 1961, S. 7.

die Kardinaldifferenz zu einer noch aufklärungsinternen Aufklärungskritik zu liegen. In dieser Hinsicht zeigt sich in Schleiermachers Texten die Sensibilität für eine nur noch theoretisch durchführbare Beschreibung der modernen Gesellschaft. Die Rolle der Chemie im Kanon der sich modern ausdifferenzierenden naturwissenschaftlichen Disziplinen,<sup>68</sup> ihr eigener Theoretisierungsschub<sup>69</sup> hat dabei für eine ‚Theorie des geselligen Betragens‘, die sich in dieser Hinsicht gleichsam als Parasit an den szientifischen Schub der Chemie anlehnt, mindestens Leitbildfunktion.<sup>70</sup> Schleiermachers romantische Gesellschaftslehre entwickelt ihre Sensibilität für die funktionale Differenzierungsform der modernen Gesellschaft nicht schon in einer ihr entsprechenden Fassung ihres Gegenstandes, sondern zunächst auf der methodologischen Ebene, d. h. als Einsicht in den eigenen Theoretisierungsbedarf. Die Anpassung an eine neue Differenzierungsform vollzieht sich als Angleichung einer Gesellschaftsbeschreibung an die Standards eines ihrer Subsysteme.

Parallel dazu kann der Versuch Adam Müllers, die Immanenz des Standpunktes einer Beobachtung der Gesellschaft zu erweisen, als eine durchaus moderne Einsicht qualifiziert werden. Die Form mitlaufender Selbstbeobachtung und die Einsicht in die Rückkopplungseffekte einer solchen Beschreibung, die als Teil des ‚bewegten‘ Objekts, das sie beschreibt, durch ihre Beschreibung ihr Objekt mitbewegt, trifft auch heute noch auf gesellschaftstheoretisches Interesse.<sup>71</sup>

<sup>68</sup> Vgl. dazu nochmals R. Stichweh a.a.O., sowie N. Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*. Frankfurt/M. 1990.

<sup>69</sup> E. Ströker (a.a.O.) hat diesen Schub an Lavoisiers Kritik der Zirkelhaftigkeit der Stahlschen Theorie verdeutlicht. Das „geschärfte Methodenbewußtsein“ (237), das sich bei Lavoisier daran zeigt, daß eine Theorie nicht nur an der Empirie, sondern auch an der höheren Leistungsfähigkeit einer alternativen Theorie scheitern kann, artikuliert sich – selbstverständlich nur in vagen Ansätzen – m.E. auch bei Schleiermacher.

<sup>70</sup> Das Desiderat nach ‚Verwissenschaftlichung‘ soziologischen Denkens trifft hier auf die These, daß Beschreibungsformen der modernen Gesellschaft sich unter dem Primat funktionaler Differenzierung nicht mehr ‚frei flottierend‘, sondern nur noch im Rahmen subsystemspezifischer, hier: wissenschaftlicher Kommunikation entfalten können. Vgl. N. Luhmann, *Gesellschaftsstruktur und Semantik*. Bd. 1. a.a.O.

<sup>71</sup> Vgl. N. Luhmann, *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt/M. 1984. Luhmanns Analysen liegt als kritisches Vorbild dabei sicherlich nicht die Theorie Adam Müllers zugrunde. Ihren Widerpart findet sie eher in der ungleich komplexitätssensibleren Theorie Hegels.

Die eigentliche und herausragende Modernisierungsleistung der Romantik scheint mir freilich in etwas Anderem zu liegen.

In einem Brief an Schleiermacher zu Beginn des Jahres 1800 schreibt F. Schlegel: „Es ist schmähhlich, daß du nicht recht an die jetzige *Philophysik* willst. Sie ist doch auf dem theoretischen Felde das einzige was Leben hat, das einzige Zeichen der Zeit.

Du hasts selbst verkündigt,<sup>72</sup> und nun hältst du dich in Deiner alten Ruhe; da du doch durch deine chemischen Kenntnisse so sehr gegen uns arme Schächer im Vorthail bist. Mir fehlt es gar sehr an der Anschauung, und ob ich gleich durch den Umgang mit Schelling, Ritter, Hardenberg so weit gekommen, daß ich diese einen durch den andern gleichsam verstehe, so drückt mich doch jener Mangel sehr, und ich muß ihm in der That bald abhelfen.“<sup>73</sup> Im Gegensatz zu seinem Bruder, den Schlegel im selben Brief kritisiert, weil er die Beschäftigung mit der Physik – im Sinne des umfassenden, Chemie wie Physik wie Physiologie umgreifenden Begriffs der ‚Naturlehre‘ – „fast zu streng und wissenschaftlich“ nehme, ist ihm selbst „die Physik immer noch fast nur Quelle der Poesie und Incitament zu Visionen.“ (ebd.) Dieses Ansinnen Schlegels, die „Physik im allgemeinsten Sinn, schlechterdings *Symbolisch* zu behandeln“,<sup>74</sup> kann auch als das allgemeinste Charakteristikum der Hardenbergschen Versuche auf dem Felde der Beobachtung von Gesellschaft benannt werden. Sie trifft sich mit dem erwähnten Vorwurf Steffens über den ‚Schlegelianismus der Naturwissenschaft‘. In ihrem Zentrum steht ein radikal analogisches Denken, steht eine Form „irisierende(r) Sätze“ und eine „nicht durchsystematisierte Begrifflichkeit“,<sup>75</sup> mit der die Romantiker sich die Semantik der chemischen Wissenschaft aneignen und sie durch Transformation zugleich entfremden. Die ‚Symbolizität‘ und ‚Metaphorizität‘ dieses Kernstücks der romantischen Symphilosophie scheint mir das eigentlich Moderne zu sein.

Geht man mit zeitgenössischen Gesellschaftstheoretikern vom Primat funktionaler Differenzierung als hervorragendem Signum

<sup>72</sup> Schlegel bezieht sich hier, wie schon die Herausgeber dieses Briefes notieren, auf die frisch publizierten Reden über die Religion.

<sup>73</sup> Aus Schleiermacher's Leben. In Briefen, hrsg. v. W. Dilthey, Berlin 1861 (Photomechanischer Nachdruck Berlin, New York 1974), Bd. 3, S. 154.

<sup>74</sup> So Novalis über seine eigenen Absichten und über seine „Entdeckung der Religion des sichtbaren Weltalls“ in einem Brief an F. Schlegel vom 20.7.1798; N IV, S. 255.

<sup>75</sup> K. Nowak, Schleiermacher und die Frühromantik. Göttingen 1986, S. 150



der modernen Gesellschaft aus, und rekonstruiert die Differenzierung in heterogene, funktional spezifizierte Subsysteme kommunikationstheoretisch als eine Differenzierung in ebenso viele, ineinander nicht überführbare ‚Sprachspiele‘ mit eigenständiger Codeorientierung,<sup>76</sup> so kann man das romantische Ansinnen einer ‚Chemie der Gesellschaft‘ oder besser: der generalisierte, auf alle Wissensgebiete ausgedehnte Versuch, sich am Leitfaden der Chemie als Wissenschaft einer einheitlichen Semantik zu bedienen, als den teils ironisch-reflektierten, teils noch ernst gemeinten Versuch interpretieren, in dieser Heterogenität, diesem Universum der Differenzen (also eigentlich: Pluriversum) noch einmal eine Art Supercode zu lancieren, mit dem man sich selbst Kommunikation über Systemgrenzen hinweg suggerieren mag.

Vieles scheint mir dafür zu sprechen, die romantische Symphilosophie, statt das ‚sym‘ dieser Philosophie lediglich auf gruppensoziologische Merkmale zu reduzieren,<sup>77</sup> auf diesen *textuellen Interdiskurs* zu beziehen, in dessen Zentrum die Semantik der Chemie symbolisch die Kommunikabilität über Systemgrenzen hinweg organisieren soll.<sup>78</sup> Die Romantik reagiert damit gleichsam auf eine Code-Konfusion mit einer Code-Fusion.<sup>79</sup>

<sup>76</sup> Peter Fuchs, dem ich im Kontext dieser Überlegungen im- und explizit etliche Anregungen verdanke, spricht in diesem Zusammenhang von „Polykontexturalität“. Vgl. *Die Erreichbarkeit der Gesellschaft. Zur Konstruktion und Imagination gesellschaftlicher Einheit*, Frankfurt/M. 1992.

<sup>77</sup> Vgl. dazu I. Hoffmann-Axthelm, ‚Geisterfamilie‘. *Studien zur Geselligkeit der Frühromantik*. Frankfurt/M. 1973.

<sup>78</sup> Vgl. nochmals die oben erwähnten Einleitungssätze von ‚Glauben und Liebe‘: man sitzt nicht (mehr) nebeneinander und gerade deshalb muß man tropisch kommunizieren.

<sup>79</sup> P. Fuchs hat in anderem Zusammenhang (Die Form romantischer Kommunikation, in: *Athenäum. Jahrbuch für Romantik* 3 (1993), S. 199–221.) z. B. anhand der Form des romantischen Fragments die These entwickelt, daß „solcherart Mitteilungen, die geeignet sind, Anschlußmöglichkeiten zu irritieren und zu depräzisieren, dennoch kommunikativ funktionieren“, weil sie „in Wahrheit nicht Ver-formung, sondern ein *Frei- und Herauspräparieren der kommunikativen Autopoiesis selbst* sind und gerade in dieser Hinsicht modern. Seine Charakteristik romantischer Kommunikation als „*Depräzisierung kommunikativer Anschlußmöglichkeiten in Kontexten der Überinformiertheit*“ (203) wird in unserem Zusammenhang, bei gleichbleibendem Bezugsproblem funktionaler Differenzierung, gleichsam komplementär ergänzt durch die These – um in der Terminologie zu bleiben – einer *reflektiert imaginären ‚Repräzisierung der Kommunikation durch semantische Vereinheitlichung‘*. Im Hintergrund steht dabei die Überlegung, daß eine kommunikative Reflexion auf die Form der Kommunikation gleichzeitig eines kohärenten Themenvorrats bedarf, um mit ihr spielen zu kön-

„Sprachverwirrung“ ist wohl deshalb auch nicht zufällig der Terminus, mit dem Hendrik Steffens sich und seinem Briefpartner Tieck das Scheitern dieses symphilosophischen Projekts erklärt:

„... So gewiß, wie es ist, daß die Zeit, in welcher Goethe und Fichte und Schelling, und die Schlegel, Du, Novalis, Ritter und ich, uns alle vereinigt träumten, reich an Keime mancherlei Art waren, so lag dennoch etwas ruchloses im Ganzen. Ein geistiger Babelsturm sollte errichtet werden, den alle Geister aus der Ferne erkennen sollten. Aber die Sprachverwirrung begrub dieses Werk des Hochmuths unter seine eigne Trümmer.“<sup>80</sup>

Die Frage sei abschließend gestellt, warum gerade die Chemie bzw. allgemeiner: die Figur dynamischer Polarität – wenn auch nur kurzzeitig und nur in der Frühromantik und auch in diesem kurzen Zeitraum nur mit relativ wenigen Texten – dieses Desiderat zu erfüllen imstande ist. Der Versuch einer Antwort könnte im Hinweis auf ihren autoreferentiellen Charakter in diesem Kontext zurückgreifen. Auffällig ist doch, daß eine Theorie, in deren Zentrum Begriffe wie Verbindung, Mischung usw. stehen, die also im Kern eine Theorie der Berührung von Heterogenem (wie ‚affin‘ auch immer) darstellt, zugleich das semantische Reservoir für diese transdisziplinäre Mischung von Diskursgenres darstellt. Man mag sich deren Funktionsweise an einem absichtlich banalen Beispiel vor Augen führen: Wenn Novalis vom „Galvanismus des Geistes“ spricht, glaubt sowohl Schlegel zu wissen, was gemeint ist – weil er kommunikativ vor allem mit dem ‚Geist‘ umzugehen gelernt hat –, wie auch Ritter – weil dieser nun den Galvanismus als ‚ständiges Prinzip‘ analysiert hat. Novalis – sein Text! – fungiert also als eine Mittlerinstanz zwischen den Polen Schlegel und Ritter – ihren Texten! –, und dies unter Zuhilfenahme chemischer (oder hier: naturphilosophisch relevanter) Begriffe. Man sieht: die Chemie beschreibt, was sie betreibt und betreibt, was sie beschreibt, indem sie es beschreibt. Sie ist zu gleichen Teilen das semantische Reservoir für eine symphilosophische Praxis und die Beschreibung dieser Praxis. Jeder Versuch, auf diese Praktiken zu reflektieren, ist die Fortsetzung dieser Praxis mit denselben Mitteln – eine wahrlich ‚moderne‘, weil autoreferentielle Figur.

---

nen. Die Romantiker können, bei allem ernsten Spiel und spielerischem Ernst, sozusagen „nur über ein gemeinsames Wort- und Inhaltsfeld kommunizieren“ (Stanslawski a.a.O., S. 166), von dem sie freilich wissen – und das ist der Kern ihrer Ironie –, daß es nur imaginär funktioniert.

<sup>80</sup> Steffens an Tieck im Brief vom 11.9.1814, zit. n. Paul 1973, 156.

Sollte der Vorschlag, die romantische ‚Chemie der Gesellschaft‘ als eine Form des *Interdiskurses* zu konzeptualisieren,<sup>81</sup> die die ausdifferenzierten, autonom operierenden Teilsystemsprachen noch einmal zu transzendieren versucht und dadurch gleichsam die Suggestion einer gesellschaftsumspannenden Kommunikabilität noch einmal aufrecht erhält, auf einige Plausibilität treffen, so hätte dies nicht zuletzt auch Konsequenzen für die Suche nach strukturkompatiblen Selbstbeschreibungsformularen der modernen Gesellschaft. Vielleicht finden sich unter diesem Gesichtspunkt einer kommunikationstheoretischen Fassung funktionaler Differenzierung in den romantischen Theorien des Symbols, der Allegorie, der Metapher und der Ironie ja hochavancierte Formen der Selbstbeschreibung der modernen Gesellschaft.

---

<sup>81</sup> Eine verwandte Überlegung ließe sich zu Novalis' Enzyklopädie-Projekt anstellen: Der Primat der Analogie als Methode eines solchen Projekts setzt ja die disziplinäre Differenzierung der Wissenschaften schon voraus, transzendiert deren objektbereichspezifische Unterscheidungen zwar nochmals, kann und will sie letztendlich aber nicht transzendieren, weil analogisches Denken ein Wissen darüber voraussetzt, daß fachfremde Unterscheidungen in andere Fächer importiert werden. Sie ‚spielt‘ auf dem etablierten Boden eines neuen, modernen Systems wissenschaftlicher Disziplinen mit der Möglichkeit, es analogisch zu synthetisieren, weiß aber sowohl von diesem Boden wie von ihrem Spiel. Sie wiederholt gleichsam den oben erwähnten Ausweg aus gesellschaftsumspannender Kommunikationsverwirrung wissenschaftssystemintern.

## Miszellen

Ingrid und Günter Oesterle

### Romantische Spätlese für Gerhard Neumann zum Geburtstag

Kochen – sagt ein schwedisches Sprichwort – heißt Geschichten erzählen und die Skandinavier fügen gleich hinzu, Kochen heißt Vergangenes wiedererwecken – und also beginne ich zu erinnern.

Die Vertreibung aus dem Paradies schien mir als Kind vergleichsweise harmlos: Einmal betraf sie sowieso nur die Erwachsenen, Adam und Eva, und außer ein bißchen Frieren und die Hand vor die Blöße Halten blieb sie, fast eine Bagatelle gegenüber dem, was der schöne zwölfjährige Knabe Jakob erleiden und durchstehen mußte, als ihn die „böse Fee Kräuterweis“ in eine „häßliche Mißgeburt“, den ‚Zwerg Nase‘, verwandelte. Und das nur, weil er seiner Mutter, der Marktfrau Hanne, schützend beisprang, als eine gräßliche Alte mit ihren spinnenlangen garstigen braunen Fingern und ihrer eklig-langen Nase die von der Mama zierlich gebündelten Kräuter durchfingerte und abroch und dazu noch schmälerte, es sei alles „schlechtes Zeug“, weil sie offenbar ein von ihr gesuchtes Kräutergewürz nicht fand. Entsetzen hat mich immer ergriffen, wenn der Junge trotz größten Widerstrebens, der Mutter gehorchend, die Alte begleitete und die sechs von ihr gekauften Kohlköpfe schleppte – weit, weit nach draußen in die labyrinthische Vorstadt, wenn schließlich dann die Alte den Korbdeckel aufhob und statt der Kohlköpfe ein Menschenkopf nach dem andern herauskam, und wenn sie letztlich dem völlig erschöpften Knaben – zum Lohn, wie sie sagte – eine Suppe einbrockte, an die er „noch lange denken sollte“, ein Süsspchen zudem, das alles enthielt, „was dir an mir so gefallen“. Und während der Junge die köstliche, besser noch als bei Müttern „süß und zugleich säuerlich schmeckende“ Suppe versonnen trank, bezaubert von dem aus ihr emporsteigenden „Duft von feinen Kräutern und Gewürzen“,

verstand er, betäubt durch den „arabischen Weihrauch, der in bläulichen Wolken durch das Zimmer schwebte“, die Worte der alten Köchin nicht mehr so recht: „Sollst auch ein geschickter Koch werden, nein das Kräutlein sollst du nimmer finden, warum hat es deine Mutter nicht in ihrem Korb gehabt?“

Dem kleinen Schwaben dünkte eine gut duftende Suppe verführerischer als ein Apfel, auch ahnte er damals schon, daß der mutige kleine Jakob hier etwas ausfressen mußte, was seine Mutter wohl versäumt hatte; zudem wußte ich damals schon, daß die meisten Gewürze aus dem Orient importiert wurden und mir blieb nicht verborgen, daß die Fee ‚Kräuterweis‘ mit ihren Teppichen und Sofas und Rauchstäbchen mitten im trauten Deutschland einen orientalischen Palast eingerichtet hatte.

Seitdem war für mich jede Küche zugleich faszinierend und unheimlich, verlockend duftend kamen die leckeren Speisen auf den Tisch, aber die Zubereitung war mir höchst suspekt, wiesen doch bereits die dabei verwendeten verbalen Zuschreibungen, das Abschrecken von Eiern und Teigwaren, das Peitschen von Eiweiß, das Einbrennen und Ablöschen von Mehlschwitzten, das Dressieren des Geflügels vor dem Braten und das Tranchieren zur Genüge darauf hin, daß es dabei nicht mit rechten Dingen zugeing. Auch wenn ich damals noch nicht das dänische Kochbuch von 1616 kannte mit seiner Behauptung, daß die Küche die Strafe für unsere Sünden sei, auch wenn mir Columelles Forderung ebenfalls unbekannt war, ein Koch müsse sich des Geschlechtsaktes völlig enthalten, so dämmerte mir beim Hören des Märchens „Zwerg Nase“ schon damals, daß die Aufopferung von Schönheit und Jugend, um die große Kunst des Kochens zu lernen, etwas zu tun haben müsse mit der Verdammung von Magie und Sinnlichkeit.

Erst später erfuhr ich, daß es einst ganz anders gewesen war, daß im Mittelalter der Duft der Gewürze und Kräuter als ein Hauch verstanden wurde, der aus dem Paradies in die menschliche Welt hinüberwehte, und daß diese Sehnsucht nach dem Paradies, welches man in den Gewürzen zu verspüren meinte, mit dem Orient verbunden wurde (von Pfeffer hatte man z. B. die Vorstellung, er wachse nahe am Paradies in einer Ebene, wie ein Rohrwald. Ingwer und Zimt, so nahm man an, würden von ägyptischen Fischern mit Netzen aus den Fluten des Nils geholt, und dieser brächte sie wiederum geradewegs vom Paradies). Noch viel später wurde mir klar, daß diese in Hauffs Märchen sichtbare Abwertung und Verbösung der gewürzduftenden, orientalischen Paradieseswelt zurückzuführen war auf einen Spiritualisierungs- und Ästhetisie-

rungsprozeß des Geschmacks, auf die Trennung zwischen Düften zweckfreier Blumen einerseits und den schmeckenden niederen Düften der Gewürzkräuter andererseits sowie daß dieser Vorgang zugleich verbunden war mit der kulturgeschichtlichen Ablösung der Funktion der Kräuter und Gewürze durch die spirituellen Drogen, durch Kaffee, Tee und Schokolade.

Und plötzlich sehe ich vor meinem inneren Auge den kleinen Schwaben Jakob über seinem, nach „feinen Kräutern und Gewürzen“ duftenden Süppchen sitzen, neben ihm den verfrorenen Swann, wie er gerade eines jener dicken ovalen Sandtörtchen, die man ‚Madeleine‘ nennt, in einem Löffel voll schwarzen Tees auflöst; ich sehe den kleinen Jakob in ein schnödes Eichhörnchen verwandelt im Dienste der bösen Fee Kräuterweis emsig und geschwind „die Geheimnisse der Küche von den Meerschweinchen“ erlernend, sich langsam sieben Jahre vom Küchenjungen „aufwärts bis zum ersten Pastetenmacher“ emporarbeitend – und ich sehe in Swanns Tee sich ausfächernd, alle Blumen aus dem Park von Monsieur Swann, die Seerosen auf der Vivonne, die Leutchen aus dem Dorfe und ihre kleinen Häuser und die Kirchen und ganz Combray und seine Umgebung und ich sehe trotz des fast lächerlichen Kontrastes häßlicher und schöner Ornamentlinien aus der gewürzten Suppe und aus dem Tee steigend eine faszinierend geheime Korrespondenz in dem Namen Jakob – wird doch die Form der ‚Madeleine‘ beschrieben, „als habe man (. . .) dafür die gefächerte Schale einer Sankt-Jakobs-Muschel benutzt.“

Aber lassen wir die komparatistischen Visionen und kommen wir zurück zu unserer Geschichte „Zwerg Nase“.

Können Sie sich noch an das Spektakel erinnern, als der Zwerg in den Hof des Herzogs einzog, um sich bei dem „bekannten Schlemmer und Lecker, der eine gute Tafel liebte und seine Köche in allen Weltteilen aufsuchte“, als Koch zu verdingen? Ein Märchenmotiv sondergleichen wie alle Diener stehen blieben und den häßlichen Kleinen verlachten und der Aufseher das Begehren mißverstand und dem Zwerg die alte Kuriositätenrolle als Leibzwerg zuschreiben wollte, dieser aber mit Contenance sich als „Koch nach Regel und Recht“ anbot und nach einer zum Spaß inszenierten Probe alle verblüffte, sodaß der herzogliche Mundkoch voll Bewunderung ausrief: „Ha! bis aufs Haar hat er das Kochgeheimnis gesagt, Fett vom Schwein, Wurzeln und Eier, vielerlei Fleisch, etwas Wein, Entenschmalz, Ingwer und ein gewisses Kraut, das man Magentrost heißt – letzteres haben wir selbst nicht gewußt; ja, das muß es noch angenehmer machen. O du Wunder von einem

Koch!“ Und dann folgt das Ritual des Reih-um-Kostens und dann die nicht aufhörende Begeisterung des herzoglichen Schlemmers, der sich, seit Zwerg Nase für ihn kochte, ebenfalls änderte. „Sonst hatte es ihm oft beliebt, die Schüsseln oder Platten, die man ihm auftrug, den Köchen an den Kopf zu werfen (. . .). Seit der Zwerg im Hause war schien alles wie durch Zauber umgewandelt; der Herr aß jetzt statt dreimal des Tages fünfmal, um sich an der Kunst seines kleinen Dieners recht zu laben, und dennoch verzog er nie eine Miene zum Unmut, nein, er fand alles neu, trefflich, war leutselig und angenehm, und wurde von Tag zu Tag fetter“.

Bei diesem allseitig fetten Frieden hätten Wilhelm Hauff und ich es bewenden lassen können. Als Pointe und geheime Lehre läge dann nahe zu schlußfolgern, daß die sublime Rache des verhältnißlichen Kochs an seinem nimmersatten Kunden auf die Verähnlichung mit dem häßlichen Zwerg hinausliefe. Aber das wäre doch, lieber Herr Neumann, ein unromantisches, geradezu philisterhaftes Ergebnis, zu dem es bekanntlich auch nicht kam, ganz einfach, weil Wilhelm Hauff, als er dieses Märchen in Paris schrieb, nicht nur schrieb, sondern auch gerne aß, ein Restaurant nach dem andern durchprobierte, immer im Blick auf neue Stoffe und schließlich als er eine wunderherrliche Pastete mit dem Namen „Souzeraine“ entdeckte, ein Herr namens Charles Fourier zu ihm trat und ihm ein ganzes System von Pasteten vortrug, die ob ihrer Ergötzlichkeiten mit dem Kirchenbann belegt worden wären. Schließlich machte er ihm klar, daß alle Perversitäten dieser Gesellschaft beendet seien, wenn die ganze Gesellschaft auf die beiden Hauptlüste, die Gastronomie und die Liebe, gegründet sein würden. Noch in derselben Nacht setzte Wilhelm Hauff seine Geschichte in Paris fort:

Als der Herzog so überdimensional fett geworden war, daß er sich alleine kaum mehr überbieten konnte, da kam er auf den Gedanken, den besten Kenner einer feinen Küche und zugleich, wie es bedeutungsvoll hieß, einen „weisen Mann“ einzuladen, um mit ihm kulinarisch um die Wette zu essen, und zwar auf eine romantisch sich potenzierende Weise, sodaß „der Gast immer mehr in Erstaunen gerate“. So geschah es auch. Zwerg Nase war in seiner Küche von morgens bis abends nur noch in Wolken gehüllt, um seinen Herzog und dessen Gast zu befriedigen. „Am 15. Tage aber“, heißt es in blasphemisch biblischem Ton, „begab es sich, daß der Herzog den Zwerg zur Tafel rufen ließ, ihn seinem Gast, dem Fürsten, vorstellte, und diesen fragte, wie er mit dem Zwerg zufrieden sei. „Du bist ein wunderbarer Koch“, antwortete der

fremde Fürst, „und weißt, was anständig essen heißt (. . .) aber“ – fügt er maliziös hinzu mit einer Miene aus Sacher und Widersacher – „warum bringst du so lange nicht die Königin der Speisen, die Pastete Souzeraine?“ Da erschrak der Zwerg. Als der „weise Mann“ dies bemerkte, sagte er: „Wisse, es fehlt ein Kräutlein (. . .) ohne dieses bleibt die Pastete ohne Würze“ und zum Gastgeber gewandt fügte er hinzu, „und dein Herr wird sie nie essen wie ich“. Da schien für Zwerg Nase „der Tag seiner Schande und seines Unglücks“ gekommen, denn er erkannte nun die Grenze seiner bei der Fee erlernten Künste. Zudem drohte sein herzoglicher Arbeitgeber, er wolle ihn im Falle seines Nichtkönnens zur Strafe „zerhacken und backen lassen in einer Pastete“.

Aber wo Gefahr ist, wächst das Rettende auch.

Zwerg Nase hatte nämlich zwischenzeitlich bewiesen, daß er nicht nur ein hervorragender Koch sein konnte, sondern auch ein Mensch, daß er nicht alles ausschließlich unter dem Gesichtspunkt der Verwertung und Einverleibung ansah, sondern auch eine sprechende Gans überleben ließ, ja ihr „Backwerk und süße Speisen“ zusteckte. Diese gute Tat zahlte sich nun aus: denn es stellte sich heraus, daß dieses liebenswerte Geschöpf, die die Tochter eines kräuterkundigen Zauberers war, ebenfalls verwandelt worden war. Daher kannte sie von ihrem Vater die Königin der Pasteten, die Souzeraine, aber der Name des dafür notwendigen Kräutlein war ihr entfallen.

Sie können sich nun sicherlich, lieber Herr Neumann, gut vorstellen, wie die Zwei da aneinandergeschmiegt saßen und angestrengt nachdachten, bis die kluge Mitstreiterin auf die beflügelnde Idee kam aus der herzoglichen Bibliothek, das „mit Unterstützung der deutschen Akademie der Wissenschaften“ erschienene „Wörterbuch der deutschen Pflanzennamen“ zu Rate zu ziehen. Und als Zwerg Nase aus den 40 Tausend Pflanzennamen vorlas, da schritten die beiden langsam aus dem Schloß des Herzogs vom Aderlaßkraut über den Berstbauch (*Fragula alnus*) zum Gritschigrillchen und Gunnefürzli voran und hinaus, um mit dem ‚Kätzchen hinter der Heck‘, dem ‚Brennend Lieb im Leben‘, dem ‚Dreimal in einer Nacht‘, dem ‚Je länger je lieber‘ in einen Wörterparadiesesgarten einzutreten voller Farben, Formen, Düfte und Lautorgien, Körper und Lüste und als sie auf das seltene Kräutlein

Hazi – nkelchen

stießen, fiel ihnen beiden zugleich das Kräutlein ein, das der Königin der Pastete, der ‚Souzeraine‘ die Würze geben sollte und dem der Schreibkoch Wilhelm Hauff den Namen



gegeben hatte – und sie lasen und fanden und erkannten und spürten zugleich: Es war das Kräutlein  
 „Liesmitlust“.

Ralf Simon und Malte Stein

## Zur Intertextualität in Arnims Raphael-Erzählung

### I.

In einer Schlüsselszene dieser „Lieblingsarbeit“<sup>1</sup> Arnims liegt Raphael<sup>2</sup> nachts auf dem Bett seiner „irdischen Hausgenossin“ (IV, 260) Ghita und kommandiert der Affengestalt Bäbe im Schlaf sprechend Details eines Bildes, das dieser automatenhaft an die Wand des Schlafgemachs malt. Es wurde bislang nicht danach gefragt, um welches Bild es sich dabei handelt. Arnim reagiert spezifisch auf die Bilder Raphaels, indem er sie von der Ebene der Bildbeschreibungen in die der Narration umsetzt. Sie zitierend gewinnt er neben dem Diskursmuster der Raffaeldarstellungen von Winckelmann über Heinse bis hin zu Tieck, Wackenroder und Friedrich Schlegel<sup>3</sup> andere Zugangsweisen und folglich auch die Möglichkeit, die Diskursmuster seiner Vorgänger zu verschieben und anders zu situieren.

„Am rechten Beine, rief er, mehr Weiß; mehr Rot in den Schatten!“ (IV, 306). Es ist das rechte Bein der Galatea aus Raphaels

<sup>1</sup> So Arnim in einem Brief an die Brüder Grimm vom 29.1.1824. – Wir zitieren die Studienausgabe des Deutschen Klassiker Verlages: Achim von Arnim, Werke in sechs Bänden, Hg.: Roswitha Burwick u.a., Ffm 1989 ff., hier vor allen Band IV, Sämtliche Erzählungen 1818-1830, Hg.: Renate Moering, Ffm 1992. Das Zitat findet sich im Kommentarteil: IV, 1114.

<sup>2</sup> In der Schreibung des Namens „Raphael“ folgen wir dem Text Achim von Arnims und machen uns dabei die orthographische Differenzierungsmöglichkeit zunutze: wenn „Raphael“ geschrieben wird, ist die fiktive Figur in Arnims Text gemeint, bei „Raffael“ aber die textexterne historische Referenz. Ausnahmen bilden die Zitate, in denen der Name immer so wiedergegeben wird, wie er im zitierten Text steht.

<sup>3</sup> Im Überblick informiert über die Vorgeschichte der Raffael-Rezeption in Deutschland neben den Kommentaren in den Studienausgaben (Renate Moering: IV, III5 ff. und Walther Migge (Hg.), Achim von Arnim, Sämtliche Romane und Erzählungen, München 1962–1965, Bd. 3, S. 707 ff.) das Nachwort von Gertrud Meyer-Hepner zu ihrer Edition der Erzählung (Berlin 1957).

Fresko *Der Triumph der Galatea* in der Villa Farnesina zu Rom, das Bäbe zu vollenden angewiesen ist. Eine zweite Markierung bestätigt diese Referenz. Unmittelbar bevor Bäbe im Schlafzimmer der Ghita erstmals zu malen beginnt, halten Raphael und seine Freunde ein Gartenfest ab, das „sich in einem wilden Bacchuszuge schloß, in welchem Ghita als Centaur umhergeführt wurde, und Julio, auf welchem sie ritt, das Pferd spielte“ (IV, 288). Im rechten Hintergrund der *Galatea* findet sich dieses Paar als ein Centaurer mit einer auf ihm reitenden Meerjungfrau wieder.

Für die Erdgeschoß-Loggia der Villa Farnesina hat Raffael ein weiteres Deckenfresko angefertigt. Es handelt sich um die Darstellung der *Amor-und-Psyche*-Geschichte, die als mythopoetisches Muster für die Erzählung Arnims strukturbildende Funktion hat. Als Raphael sich „eines Morgens [. . .] zu ungewohnter Frühzeit“ der Malarbeit der Affengestalt bewußt wird, beschreibt er die Gemälde in Anspielung auf zurückliegende, aus der Erinnerung an seine einstige Jugendliebe entstandene *Amor-und-Psyche*-Entwürfe mit folgenden Worten: „[. . .] es sind sehr tragische Bilder und beinahe eine Fortsetzung meiner Psyche zu nennen, nachdem sie mit Amor, der flüchtigen Erscheinung, für immer verbunden ist“ (IV, 289). Zwanglos läßt sich in Bäbes „Fortsetzung“ (IV, 289) der „unschicklichen Bilder aus der Göttergeschichte“ (IV, 304)<sup>4</sup> eine Referenz auf das Deckenfresko *Die Hochzeit von Amor und Psyche* erkennen.

Die Hinweise ergeben mit ausreichender Deutlichkeit: Arnim hat sich in der schlafzimmerlichen Malgemeinschaft von Raphael und Bäbe auf diejenigen Arbeiten Raffaels bezogen, die in der römischen Villa Farnesina zu finden sind, nämlich auf *Amor und Psyche* und auf *Der Triumph der Galatea*.<sup>5</sup> Markiert ist damit, daß Arnim sich nicht in die Kontinuität des deutschen Raffaeldiskurses einschreibt. Daß die versteckten Anspielungen gerade auf Raf-

<sup>4</sup> Die Formulierung Arnims erinnert an eine aus dem Kreis um Michelangelo überlieferte harsche Kritik an den Fresken: als „schändliches Ding“ (*chosa vituperosa*) werden sie bezeichnet. Vgl. James H. Beck, Raffael, Köln, 1981, S. 148.

<sup>5</sup> Aus der räumlichen Nachbarschaft der Arbeiten ergibt sich, daß sie in den deutschsprachigen Kunstbeschreibungen zuweilen zusammen abgehandelt werden und vielleicht auch deshalb für Arnim in einem Zusammenhang stehen. Sowohl Ludwig Tiecks *Franz Sternbalds Wanderungen* (in: Werke in vier Bänden, Bd. I: Frühe Erzählungen und Romane, Hg.: Marianne Thalmann, München 1963, S. 840 f.) als auch Wilhelm Heinsses *Ardinghello* (Stuttgart 1978, S. 218 f.) ermöglichen im Nebeneinander der Bilder das Bedeutungsmuster, das Arnim aus ihrer Identifizierung konstruieren wird.

faels sinnlich-mythologische Arbeiten abzielen, weist aus, daß die Sakralisierung des Malers, die wirkmächtig spätestens durch Wackenroder vorgenommen wurde, bei Arnim problematisiert wird. Wenn Arnims Raphael formuliert, „wer aber das große Geheimnis der Welt darstellen will, kann sich der Welt nicht verschließen“ (IV, 300), dann steht die Formel vom Geheimnis der Welt in Spannung zur Idee der heiligen Kunst Raffaels und die Weltlichkeit in Opposition zum reinen und christlichen Leben. Arnim arbeitet noch mit der Dichotomie irdisch versus christlich<sup>6</sup>, aber nur indem er sie verschiebt und damit außer Kraft setzt. Sie ist nach wie vor das Thema auch dieses Raffaeldiskurses, aber was die Narration Arnims dazu zu sagen hat (Rhema), läuft auf ihre Dekonstruktion hinaus. Um diese Verschiebung in *Raphael und seine Nachbarinnen* aufzuzeigen, ist ein Blick auf die Arbeit der Umkodierung nötig, die Arnim an den Texten seiner Vorläufer unternimmt.

## II.

Neben dem Bezug auf die Bilder Raffaels, dessen Semantik noch zu erörtern sein wird, referiert Arnim in einer expliziten Intertextualität<sup>7</sup> auf Wackenroders *Herzensergießungen eines kunstlie-*

<sup>6</sup> Irdisch vs. himmlisch, Venus (Galatea) vs. Maria (Madonna), antike Kunst vs. christliche Wahrheit, weltliches Leben vs. Klosterheilige, Sinnlichkeit vs. Idealität, Körper vs. Seele: Dichotomien dieser Art strukturieren den Text, aber nicht in einfacher Zweistelligkeit. Stets findet ein komplexitätssteigernder Re-entry der Dichotomie in die Dichotomie statt. Idealität ist ohne Sinnlichkeit nicht darstellbar; in der Idealität findet sich ihr Oppositum wieder als sie ermöglichend. Umgekehrt ist Sinnlichkeit ohne Idealität keine Möglichkeit der Kunst. Die Dichotomie wendet sich gleichsam auf sich selbst an; was zunächst der strengen Widerpart eines Relats zu sein scheint, taucht immer auch auf der jeweils „falschen“ Seite auf. Auf dieser Ebene der Formalisierung ließe sich die Einkopierung der Dichotomie in die Dichotomie als Strategie des Unterlaufens ihrer einfachen Zweistelligkeit mit dem Begriff der Dekonstruktion zusammenbringen. Vgl. zu der Terminologie des Re-entry Niklas Luhmanns einleitende Bemerkungen zu seinem Aufsatz „Frauen, Männer und George Spencer Brown“, in: Zeitschrift für Soziologie, 17/1 (1988), S. 47 ff.

<sup>7</sup> Gérard Genette (Palimpseste, Ffm 1993, S. 14 ff. u.ö.) schlägt in seinen komplexen definitorischen Versuchen u.a. das Kategorienpaar Hypotext und Hypertext vor, um ein bestimmtes Verhältnis von Texten zueinander (deren Gesamtbezeichnung wir nach wie vor Intertextualität nennen wollen) zu charakterisieren. Der Terminologievorschlag hat seine Vorteile: man signalisiert, wenn man den zugrundegelegten Text Hypotext nennt, daß man von Bezügen zwischen Texten auf der Basis von Hypothesen handelt. Wenn stimmt, daß alle Intertextualität

*benden Klosterbruders* (1797) und Friedrich Schlegels Aufsatz *Vom Raphael* (1803), die er als Hypotexte zitiert und strukturell umformuliert in das Muster seines Textes verwebt.

In den *Herzensergießungen*<sup>8</sup> ist trotz der ablehnenden Haltung des Klosterbruders gegenüber wertenden Vergleichen<sup>9</sup> eine deutliche Hierarchie der Künstlergestalten ablesbar, die sich in verschiedenen Ästhetikkonzepten fundiert. Zu den „wahrhaft-ächten Künstlergeistern“ (Wa 105) zählt Wackenroder – neben Raffael und Michelangelo – Leonardo da Vinci gerade noch und Piero di Cosimo gerade nicht mehr. Die beiden letzteren haben eine außerordentliche Einbildungskraft<sup>10</sup> gemein, ahmen die Natur mit ihrem emsigen und umherschweifenden Kunstsinn und ihrer fleißigen Beobachtung<sup>11</sup> nach, wobei Cosimo mit seiner „immer gährenden Phantasie“ (Wa 101) „bey allen Mißgeburten in der physischen Natur, bey allen monströsen Thieren und Pflanzen“ (Wa 102) verweilt und deshalb, trotz einer „gewissen Übereinstimmung zwischen ihm und dem großen Leonardo da Vinci“ (Wa 105) nicht fähig ist, „die ganze Natur in sich zu empfangen, und, mit dem Geiste des Menschen beseelt, in schöner Verwandlung wiederzugebären“ (Wa 105). Wenn beide auch die äußere Natur nachahmen, so ist doch Leonardo „von den Musen und Grazien,

---

zunächst einmal der Prozeß jeden Lesens ist, nämlich Bezugnahme zu Bekanntem, so handelt jeder Leser stets mit hypothetischen Texten und konzipiert daraus den Text, den er liest, als einen Text, der über andere sich legt und damit zugleich hypertroph ist. Ausgewiesen ist in dieser Terminologiewahl der konstruktive Charakter einer behaupteten Intertextualität – was nicht ausschließt, daß man trotzdem davon überzeugt sein kann, der zugrundegelegte Text sei keine Lektürehypothese, sondern bilde tatsächlich, also produktionsästhetisch, das Fundament einer gegenwärtigen Textarbeit.

<sup>8</sup> Die *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* werden zitiert nach: Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Sämtliche Werke und Briefe*. Historisch-kritische Ausgabe, Hg.: Silvio Vietta und Richard Littlejohns, Bd. 1, Heidelberg 1991. Weiterhin zitiert als „Wa“.

<sup>9</sup> Schon zu Beginn des Textes findet sich das Motiv der Ablehnung ästhetischer Wertung: „[...] ich konnte es nie dahin bringen, – ja ein solcher Gedanke würde mir gottlos vorgekommen seyn, – an meinen auserwählten Lieblingen das Gute von dem sogenannten Schlechten zu sondern, und sie am Ende alle in Eine Reihe zu stellen, um sie mit einem kalten, kritisirenden Blicke zu betrachten“ (Wa 53). Ähnliche Bemerkungen finden sich S. 81, 96 („Vergleichung ist ein gefährlicher Feind des Genusses“) u.ö.

<sup>10</sup> Von Leonardo wird gesagt, daß „seine Einbildung so fruchtbar und reich“ (Wa 75) sei; Cosimo wird eine „überfüllte Einbildungskraft“ (Wa 102) attestiert.

<sup>11</sup> Von Leonardos Kunstmaximen wird referiert, daß „der Kunstsinn vielmehr ämsig außer sich umherschweifen [soll]“ (Wa 76).

als ihr Liebling, in ihrer Atmosphäre schwebend getragen“ worden und berührte nie „den Boden des alltäglichen Lebens“ (Wa 74). Das Differenzkriterium für die Aufnahme Leonardos unter die Kunstgeister ist sein Inspiriertsein (Musen) und seine idealisierende Nachahmung (Grazien), also ein göttlicher (wenn auch heidnischer) Beistand, während Cosimos Nachahmung finster, unruhig, nicht-idealisierend bleibt.

Auch bei Michelangelo wird auf sein Wissen verwiesen<sup>12</sup> und somit auf empirische Bedingungen seiner Kunst. Allerdings ist nun das wesentliche Organ seiner ästhetischen Produktivität die Seele (Wa 111) als der Ort, an dem göttliche Inspiration (Wa 112) Einlaß in den Künstler findet.

Raffael schließlich wird dem „großen Buonarrotti“ (Wa 109) als der „göttliche“ (Wa 62, 66, 96), der „himmlische“ (Wa 65), der „heilige“ (Wa 122) Maler entgegengestellt. In seiner Kunst ist kein empirisches, mimetisches Moment mehr; direkt aus göttlicher Inspiration („unmittelbarer göttlicher Beistand“ Wa 58) schafft (poiesis)<sup>13</sup> er die „Göttlichkeit“ (Wa 57) seiner Madonnenbilder. Wackenroder zitiert dabei den bekannten Satz Raffaels: „Ich halte mich an ein gewisses Bild im Geiste, welches in meine Seele kommt“ (Wa 58), verschweigt aber, neben der nur unvollständigen Zitation, daß Raffael diesen Satz gerade nicht auf die Madonnenbilder, sondern auf die *Galatea* bezogen hat.<sup>14</sup> Winckelmann zi-

<sup>12</sup> „Er ergründete das innerliche Triebwerk der Menschenmaschine bis in die verborgensten Wirkungen“ (Wa 111).

<sup>13</sup> Der Impuls einer Ästhetik der antimimetischen poiesis wäre innerhalb einer Diskussion über die Möglichkeiten christlicher Ästhetik zu führen, wie sie vor einigen Jahren im Forum des Poetik-und-Hermeneutik-Kreises ausgetragen wurde (Vgl. die einschlägigen Aufsätze in: Die nicht mehr schönen Künste, Hg.: Hans Robert Jauss, München 1968). Innerhalb der deutschen Ästhetik des 18. Jahrhunderts ist wohl Klopstock der erste, der vehement den Begriff der Darstellung von Innerlichkeit (und das konnotiert Inspiriertsein immer gleich mit) gegen den Begriff der Nachahmung gestellt hat. Die Diskussion des Nachahmungsbegriffs in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hatte dann stets mit dem antimimetischen Moment zu kämpfen, daß Inspiration auch christlich, durch Einhauchung des Geistes, erfolgen kann und daß das Darzustellende etwas sei, das nur unvollkommen durch den Bezug auf äußere Gegenstände, aber umso mächtiger durch die Seelensprache der Innerlichkeit und Empfindsamkeit exponierbar ist. Vgl. zu Klopstock die umfangreiche Studie von Winfried Menninghaus: Klopstocks Poetik der schnellen „Bewegung“, in: Friedrich Gottlieb Klopstock, Gedanken über die Natur der Poesie, Hg.: W. Menninghaus, Ffm 1989, bes. S. 332 ff.

<sup>14</sup> Vgl. dazu Ladislao Mittner, *Galatea. Die Romantisierung der italienischen Renaissancekunst und -dichtung in der deutschen Frühromantik*, in: DVjs 27

tiert ihn in seinen *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*: „So bildete Raffael seine Galatea. Man sehe seinen Brief an den Grafen Baldassar Castiglione: „Da die Schönheiten“, schreibt er, „unter dem Frauenzimmer so selten sind, so bediene ich mich einer gewissen Idee in meiner Einbildung“.<sup>15</sup>

Daß in das Zentrum der Arnimschen Schlüsselszene gerade die bei Wackenroder bewußt verschwiegene *Galatea* rückt, markiert eine Intertextualität, die den Wackenroderschen Text an seinem blinden Punkt ergreift und systematisch umkodiert. Denn Arnim rückt seinen Raphael in markante Nähe zu Wackenroders Leonardo. Wie dieser malt Raphael nie ohne äußere Anschauung. Schon zu Beginn des Textes wird dies programmatisch formuliert: „Der Künstler bedarf einer reichen Anschauung des Sinnlichen, um das Übersinnliche darin zu unterscheiden, es aufzufassen und darzustellen; aber diese sinnliche Lust wird seine gefährlichste Feindin, wenn er ihr die ganze Seele unterwirft“ (IV, 259f.). Wie Wackenroders Leonardo betreibt der Arnimsche Raphael eine idealisierende Mimesis und eben keine reine poesis. Aufschlußreich ist dabei auch folgende Charakterisierung Bavieras: „Es war keine Art Schein oder Zerstreuung in ihm; er leuchtete immerfort im Vollgenusse seiner Ewigkeit und seine Augen leuchteten, weil sie alle Strahlen in sich sogen“ (IV, 263). Scheint der Satz zunächst die Wackenroderschen Klischees vom „göttlichen Raffael“ zu zitieren, so widerspricht seine Aktivität, die Strahlen in sich einzusaugen, dem Wackenroderschen Kontemplationsideal, nach welchem Erleuchtung von Außen in den „himmlischen“ Maler Einzug hält und ihn als Medium, als Inspirierten nutzt. Spart Wackenroders Lebensbeschreibung das eigentliche Leben aus, indem sie Raffael als reinen Jüngling, entwicklungslos und fromm denkt – „sein ganzes Leben und Weben auf Erden war einfach, sanft und heiter“ (Wa 122) –, so entwickelt Arnim mit den Schritten fromme Kindheit, laszives Malerleben und Verklärung eine deutliche Entwicklung. Daß sein Raphael mit weißen Haaren (s.u.) stirbt, dementiert nachdrücklich das Klischee vom ewigen Jüngling.<sup>16</sup>

(1953). Mittner zitiert S. 555 den italienischen Wortlaut des Satzes: „Essendo carestia di belle donne, io mi servo di certa idea, che mi viene alla mente.“

<sup>15</sup> Johann Joachim Winckelmanns *Kleine Schriften und Briefe*, Hg.: Hermann Uhde-Bernays, Leipzig 1925, Bd. I, S. 68.

<sup>16</sup> In Wackenroders lyrischer Musenführung durch den Gemäldesaal wird mit dem Jünglingsbildnis Raffaels (Wa 120) ein Topos zitiert, der sich in Tiecks *Sternbald* („Er war und blieb sein lebelang ein Jüngling“, s. Anm. 5, S. 847), Winckelmanns

Die Zurücknahme des idealisierenden Wackenroderschen Raffaelbildes bei Achim von Arnim läßt sich sehr gut an den Christus-Anspielungen ablesen. Wackenroders Klosterbruder spricht den „kühnen Gedanken“ direkt aus, daß „der stille göttliche Geist Christi“ auf Raffael ruhe (Wa 111). Arnims Raphael folgt hingegen nicht dem Modell des erhaben-göttlichen Christus, als vielmehr dem des in Jesus menschengewordenen Gottes, der die Leiden und den Weg des Menschen auf sich nimmt. Die Identifizierung Raphaels mit Jesus erfolgt gegen Ende des Textes. In der Brunnenszene zeichnet Raphael auf die vom Mond beschienene Wasseroberfläche den ersten Entwurf seiner *Transfiguration*. Es ist seine eigene Verklärung, wie es die Überschrift des Kapitels insinuiert und wie es von der Tatsache nahelegt wird, daß er in der vom Mondlicht beschienenen Wasseroberfläche vermutlich sein eigenes Spiegelbild als das des verklärten Christus erblickt. „Es glückt! sagte er, nach einer Weile voll Begeisterung. Ich sehe noch die blaue Luft mit dem leichten goldigen Gewölk, wie sie einst über dem Hause der Geliebten standen; sie [die Wolken] bildeten mir den Herrn vor mit Moses und Elias, unten aber stand um uns die ganze Erdenwelt, die sich auf ihren verschiedenen Stufen der Annäherung in Zuversicht und Zweifel überhebt“ (IV, 297: unsere Unterstreichung). Raphael beschreibt die Szenerie zunächst vom Standpunkt des zum Himmel Hinaufblickenden aus, wechselt dann aber die Perspektive und nimmt exakt den Blickpunkt des Christus in der *Transfiguration* ein.

Wenn bei Arnim Raphael am Ende in die *Transfiguration* eingeschrieben wird, muß er am Anfang anders denn als Mensch in die Welt gekommen sein, um dem gegen Wackenroder gewendeten christologischen Modell zu entsprechen.<sup>17</sup> In der Tat läßt sich Raphael mit dem Sujet des inkarnierten Gottes zusammenbringen.

---

*Nachahmung* („Eine so schöne Seele, wie die seine war, in einem so schönen Körper“, s. Anm. 15, S. 84) und Heinses *Ardinghello* („der göttliche Jüngling“, s. Anm. 5, S. 218) findet. Arnim ist wohl der erste, der Raphael mit Kindern und weißen Haaren versieht und damit Attribute des Alters einführt, die freilich im Kontext der Erzählung einer noch weitergehenden Symbolinterpretation bedürfen.

<sup>17</sup> Zur Christologie bei Achim von Arnim findet sich in der Interpretation zur *Isabella von Ägypten* von Gerhart von Graevenitz (Mythos. Zur Geschichte einer Denkgewohnheit, Stuttgart 1987, S. 220 ff.) Grundsätzliches. Von Graevenitz weist nach, in welchem Umfang Arnim aus seiner Hamann-Lektüre christologische Theologeme übernommen und in die Bildtheologie der *Isabella von Ägypten* integriert hat.



„Raphael schloß sich der Erde an, ohne ihr anzugehören, seine Kunst war wie ein Abschied eines Engels von der Erde, der sich von ihr im Morgentau entfernt und sich aufwärts zu den ewigen Gestirnen erhebt“ (IV, 260). Die Erde wird in diesem Eingangssatz nur als eine Durchgangsstation gedacht; Herkommen und Ziel Raphaels liegen jenseits ihrer. Raphael, als „Komet“ (IV, 262), als Lichtgestalt (IV, 267) und als „frommer Knabe“ (IV, 265) wird in einer Raumstruktur exponiert, die sein Menschwerden symbolisch inszeniert. Der Abstieg vom Zimmer oberhalb der Scheidemauer und das Hinunterklettern in den Nachbarshof stellt sich als Übergang vom Himmel zur Erde dar – ein Übergang, der von Arnim topologisch minutiös durch Kunst, nämlich durch die Herkules-Statue, an der er herabsteigt, vermittelt wird: „er schwang sich von der Mauer auf die Keule von der Keule auf die Schulter, von der Schulter auf die Hüfte, von der Hüfte auf die große Zeh des Herkules“ (IV, 268). Solcher Abstieg ist zunächst umkehrbar: Raphael kommt wieder in sein Zimmer zurück. Für eine kurze Zeit ist er nach dem Vorbild des Amor-und-Psyche-Märchens in der unentdeckten Malgemeinschaft mit Benedetta unschuldig. Das Märchen konzipiert die Liebe vor dem Verrat als unschuldige, nach ihm als schuldig gewordene. Arnims christliche Rezeption übernimmt die Dichotomie: vor dem Verrat versus nach dem Verrat wird auf unschuldig versus schuldig abgebildet, dabei jedoch das Moment des Sinnlichen getilgt. Daß Raphael „gewiß noch seliger auf den Flügeln von Benedettens Gebeten [war], als Amor in den Armen der Psyche“ (IV, 270) und daß „die Seligkeit unserer Umarmung, in der Himmel und Erde, Kunst und Liebe sich einträchtig umschlossen“ (IV, 270) eine Seligkeit der nur metaphorischen Umarmung in der Malgemeinschaft meint, denkt die Steigerung („seliger“) der Märchenkonstellation mit ihrer Entsinnlichung zusammen. Schon in der Jugendgeschichte hat Benedetta die Funktion, Raphaels idealische Kunstproduktion zu ermöglichen.

Erst als Ghita und Benedetta in Raphael einen Einbrecher vermuten und analog zur *Amor-und-Psyche-Geschichte*<sup>18</sup> mit einer

<sup>18</sup> Hier liegt der strukturelle Grund für die Dominanz des *Amor-und-Psyche*-Motivs: die nächtliche Lampenszene, hier wie bei Apuleius ein Sündenfall, verhindert die Rückkehr in das Haus, psychanalytisch die Rückkehr zur Mutter, symbolisch die in den Himmel und macht damit ein irdisches Künstlerleben notwendig. „Amor und Psyche“ ist also nicht nur der Name für die Liebesgeschichte Raphaels; es ist der Name der Signatur seiner *conditio humana*. Vgl. zur Lampenszene bei Apuleius, Das Märchen von Amor und Psyche, Stuttgart 1978, S. 51 ff.

Lampe dem Geheimnis um den nächtlichen Gast auf die Spur kommen wollen, wird dem herabsteigenden „Engel“ der Wiedereintritt in die oberen Gefilde von den „Amazonen“ (IV, 270) einerseits, vom Vater andererseits streitig gemacht. Nach dieser Episode muß Raphael von der vertikalen Raumstruktur auf die horizontale wechseln; fortan übernimmt die Kunst die scheiternde, daher Sehnsucht bleibende Funktion der Rückkehr, die ihm realiter verwehrt bleibt.<sup>19</sup> An die Erde gebunden wird er vornehmlich durch Ghita, deren Namen man in onomastischer Spekulation als Assonanz<sup>20</sup> zu Gaia (Erde) lesen könnte. Verstrickt an die Erde ist Ghita symbolisch dadurch, daß sie als Bäckerin die Hände im Teig walkt,<sup>21</sup> während sich die tontretende Töpferin Benedetta – die Gebenedeite<sup>22</sup> – aus dem schlammigen Element der Erde löst, indem sie der Marmorstatue den von Ghita und Raphael vergeblich begehrten Ring vom gekrümmten Finger zieht und sich damit „mächtiger als die alte heidnische Göttin“ (IV, 278) erweist. Sie „sprang aus dem schlüpfrigen Tone heraus, der in seiner Anhänglichkeit ihr nachschluchzte und sie fast zum Fallen gebracht hätte“ (IV, 278), wird also zur idealischen, von der Erde gelösten Figur – zur „gebenedeyten Kunstheiligen“ (Wa 53) – just in dem Moment, in dem der Text Raphael symbolisch als Künstler inszeniert. Bäbe, der Name des mit dem Bäckerkittel bekleideten „sogenannten Af-

<sup>19</sup> Jene „Spur der Liebe“ (IV, 286), die Raphael mit Ghita und ihrem Schleppkleid nachts durch den Garten zieht und die im Text als Kunstwerk kodiert wird – verallgemeinerbar auf das Leben Raphaels überhaupt: Kunst als Spur der Liebe im Leben Raphaels –, wird als „ein Kuß des Himmels und der Erde“ (IV, 286) bezeichnet, also als symbolische Vermittlung eines Engels, der aus seiner Inkarnation nicht mehr oder nur durch den Tod – die Verklärung (*Transfiguration*) – entkommen kann.

<sup>20</sup> Das onomastische Argument mag weit hergeholt erscheinen. Zu erinnern ist aber an Arnims poetologische Bemerkung hinsichtlich der Assonanz: „Auch hierin fand sich Cenrio heimlich wieder viel besser unterrichtet, ungeachtet ihm einige Dinge im Kopf herumgingen, die er nicht bequem reimen konnte, vielleicht weil die Natur bloß Assonanzen machen wollte“ (III, 709). Wie „bequem“ müssen sich die Gedanken „reimen“ lassen, damit sie in einer Interpretation plausibel sind, wie viel „Assonanzen“ sind erlaubt bei einem Dichter, der sich Assonanzen zum Prinzip macht?

<sup>21</sup> Sprechend ist, daß Raphael, als er später Ghita wiedertrifft und sie zur Geliebten macht, sich zum Spaß als Bäcker anstellen läßt und gemeinsam mit ihr Teig knetet (vgl. IV, 283: „und arbeitete lachend im Teige herum“): offensichtlich eine sexuelle Anspielung.

<sup>22</sup> Ital. benedire = segnen, weihen.

fen“ (IV, 306),<sup>23</sup> ist onomastisch offensichtlich die Kontamination aus *Bäcker* (oder *Bäckerin*?) und *Benedetta*. Indem er den Pinsel zu Raphaels Malanweisungen führt – als figural verselbständigter Teil Raphaels: seiner sinnlichen Lust, die sich malerisch in mythologischen Bildern artikuliert –, erscheint er als die zum Sinnlichen hin interpretierte Synthese,<sup>24</sup> die eine an die Erde gebundene, symbolisch aber die Himmelsrückkehr versuchende Künstlerschaft wie die Raphaels kennzeichnet.

Der Arnimsche Raphael ist in einem dichten Anspielungsnetz als menschengewordener Engel<sup>25</sup> bzw. als inkarnierter Gott lesbar, freilich charakteristisch abweichend von der Christusidentifikation, die Wackenroder, jede Entwicklungsmöglichkeit und jede hybride Individualität ausschließend, konzipiert hat. Daß diese

<sup>23</sup> Ist Bäbe ein in einer Affenverkleidung versteckter Bäcker oder ein Affe im Bäckerkleid? Ist er verkrüppelt, verbrannt, schwarz, behaart und deshalb im Aussehen ein Affe, der erst durch die weiße Bäckerbekleidung zum Bäcker wird? Stets steht im Text „sogenannter Affe“; Arnim versetzt die allegorische Figur kunstvoll in eine Vieldeutigkeit, bei der damit gespielt wird, ob von Bäcker oder Affe auszugehen sei, dem dann die jeweils andere Bezeichnung als metaphorische zugeschrieben wird. – In Brentanos Gockelmärchen steht das Motiv des Affen übrigens für das äffische Prinzip der Mimesis, eine Konnotation, die in poetologischen Diskursen topisch ist (vgl. Moering IV, 1111) und hier sicher mitspielt.

<sup>24</sup> Es spricht für Arnims Komplexität, daß er nicht nur die Dichotomie sinnlich vs. himmlisch mitsamt ihren Transformationen wie oben diskutiert (s. Anm. 6) durch einen Wiedereintritt (re-entry) der Dichotomie in die Dichotomie denkt, sondern auch Raphaels Kunstproduktion. Wenn es darum geht, unter den Bedingungen des Irdischen das Himmlische symbolisch (durch Malerei) darzustellen, so läßt sich dies in zweierlei Hinsicht denken. Zum einen kann die Synthese auf sinnlicher Seite (Einkopierung der Dichotomie Erde vs. Himmel auf die Seite der Erde) durch mythologische Bilder (*Galatea, Amor und Psyche*) stattfinden, zum anderen auf himmlischer Seite (Einkopierung der Dichotomie Erde vs. Himmel auf die Seite des Himmels) durch christliche Bilder (Madonnen, *Transfiguration*). Arnim denkt in der Tat beide Möglichkeiten; freilich die eine denunzierend als Schlafzimmerkunst, zugleich aber gerechtfertigt durch Raphaels Apologie seines Verhältnisses mit Ghita.

<sup>25</sup> Christof Wingertszahn (Ambiguität und Ambivalenz im erzählerischen Werk Achims von Arnim, St. Ingbert 1990, S. 355), Moering (IV, 1120) und Ulfert Riecklefs (Magie und Grenze: Arnims Pöpstin-Johanna-Dichtung, Göttingen 1990, S. 24, 295 f.) verweisen auf neuplatonische Einflüsse bei Achim von Arnim. Der geschilderte raumsymbolisch inszenierte Übergang von Engel zu Mensch ließe sich psychoanalytisch, aber auch psychogenetisch im Sinne des Neuplatonismus denken. Freilich ist Wingertszahn zuzustimmen, daß dieser Übergang nur die Oberflächenstruktur eines Textes erfaßt, der das Sinnliche auch positiviert, es als Movens von Kunstproduktion denkt und somit komplexer ist als ein neuplatonischer Dualismus.

Umkodierung sich systematisch auf Wackenroders Text beziehen läßt, wird schließlich auch formal an der reziproken Erzählsituation deutlich. In den *Herzensergießungen* wendet sich ein den weltlichen Geschäften entrückter Geistlicher an junge Künstler, bei Arnim ist ein Geistlicher der Adressat, und es schreibt ein ehemaliger Kunstgehilfe. Diesen läßt Arnim gerade im Anschluß an Raphaels Ghita-Plädoyer, der Umkehrung des Wackenroderschen Diskurses, ein Zitat aussprechen, nachdem er „mit herunterhängendem Unterkiefer“ (IV, 300) dem Plädoyer folgte: „Herzensergießung“ (IV, 301).

### III.

Das Intertextualitätsmuster wird zusätzlich durch die Einarbeitung von Friedrich Schlegels Aufsatz *Vom Raphael* kompliziert. Schlegel unterscheidet darin eine ältere von einer neueren Schule der italienischen Malerei. Zur ersteren zählt er die Maler der Frührenaissance bis einschließlich Leonardo da Vinci und charakterisiert sie durch „schlichten, strengen Ernst“, „stille Gründlichkeit“ und „tiefere Religiosität“.<sup>26</sup> Als den eigentlichen Gegenstand der Malerei bestimmt er die „Sphäre der christlichen Sinnbilder“ (Sch 58). In der Darstellung der christlichen Religion<sup>27</sup> findet nach Schlegel die Malerei ihre „rechte Quelle“, zu der zurückzufinden Aufgabe der jetzigen Maler sei, was zugleich eine Zurückführung „zu der alten Schule [. . .] welche wir der neuern unbedingt vorzuziehen gar kein Bedenken tragen“ (Sch 55), ist. Diese neuere Schule wird von Schlegel als „zwar kunstreich, aber nicht so tief“ (Sch 51) beschrieben, ihr Gegenstand ist „nur wie mit einem leicht vorbei eilenden Enthusiasmus aufgefaßt“ (Sch 51). Sie weist „durchaus individuelle Natur“ auf, aber „keine abstrakten Züge, kein Ideal“ (Sch 52). Die Verurteilung der neueren Malerei beruht auf den mit „der unseligsten Verwechslung der Malerei und Plastik behandelten griechischen Gegenständen bei den alten italienischen Malern“ (Sch 58). Während aber die alten Maler „im Ganzen ganz entschieden die christlichen Sinnbilder vor[zogen]“ (Sch 59) und es ihnen mit dem „leichten Zweck“ (Sch 59) der mytholo-

<sup>26</sup> Friedrich Schlegel, Kritische Ausgabe, Hg.: Ernst Behler u.a., Bd. IV: Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst (Hg.: Hans Eichner), Paderborn u.a., S. 51. Weiterhin zitiert als „Sch“.

<sup>27</sup> Vgl. die Einleitung von Ernst Behler zum Bd. IV der Kritischen Ausgabe Schlegels (s. Amn. 26), S. XXIII.

gischen Bildersprache „nicht so heiliger Ernst“ (Sch 59) war, verlieren sich die neueren Maler in dieser Verwechslung von Malerei und Plastik und stellen „in einem nach allen Seiten abschweifenden Streben“ (Sch 56) die Idealität mythologischer Gegenstände dar. Schlegel zieht also den allegorischen und damit abstrakteren und formaleren Grundzug der älteren Schule gegenüber der konkreten Schönheit der neueren Schule vor, weil sich die allegorische Grundhaltung eher mit einer christlich bestimmten Kunstauffassung verträgt als ein mimetisches Schönheitsideal. Der „schlichte, strenge Ernst“ (Sch 51) der christlichen Malerei ist dem fälschlicherweise an der Plastik orientierten Ideal der Schönheit durchaus überlegen. So läßt sich in seinem sehr ambivalenten Lob der Raffaelschen Madonnen, daß sie „durchaus individuelle Natur“ (Sch 52) haben, aber „keine abstrakten Züge, kein Ideal“ (Sch 52), der versteckte Tadel gerade auch an der gelobten *Jardanière* heraushören.

Raffael nimmt in Schlegels Dichotomisierung die Position des „Übergangs“ (Sch 55) zwischen der alten und neuen Schule ein. Er hat noch die Religiosität der alten und schon die Individualität der neuen Schule und bezeichnet daher für die neueren Maler den Weg, von der modernen Individualität wieder in die verlorene Religiosität zurückzufinden. Seine „Universalität“ (Sch 55) begründet sich in diesem die grundlegende Dichotomie überbrückenden „Charakter“ (Sch 55).

In Arnims Text wird die Schlegelsche Periodisierung reproduziert. Der alten Schule entsprechen bei Arnim die „ältesten Maler“ (IV, 260): der Meister Pietro (Perugino), Fra Bartolomeo, Raphaels Vater und schließlich Benedetta, die den Stil der Alten fortsetzt. Diesen gegenübergestellt sind der junge Luigi, Raphaels „Schüler und Nachahmer“ (IV, 260), vor allem Franz Penni und Julio Romano. Während sich die älteren Maler ganz in „höhere Obhut“ (IV, 260) begeben und „Klostergeistliche“ (IV, 260) werden, pflegen die neueren ihrerseits eine antike Lebensart, veranstalten Bacchanale (IV, 279f., 288), feiern „scherzend“ den „Triumph des alten Glaubens“ (IV, 292) und sind sinnlichen „Ausschweifungen sehr ergeben“ (IV, 279).

Raphael selbst wird in keine der Schulen eingeordnet. Seine Bilder – und hier verkompliziert Arnim die Schlegelsche Argumentation – werden in die von Schlegel vorgegebene Dichotomie an allen drei Orten eingetragen.

Die mythologischen Bilder, sowohl die in Malunion mit Bäbe zustande gekommenen als auch die von Julio Romano in Ghitas Haus nach Raphaels Skizzen ausgeführten Wandgemälde (IV,

285), gehören der neuen Schule an. Jene Kritik Raphaels an den *Amor-und-Psyche*-Fresken im Schlafzimmer, nach der an ihnen die tierische Natur deutlich abgelesen werden kann (IV, 289), wiederholt präzise die Schlegelschen Bewertungsmaximen.

Die christlichen Bilder Raphaels, seine Madonnen und die *Transfiguration* werden an den Schlegelschen „Übergang“ zwischen beiden Schulen plazierte, sind aber bei Arnim mehr als nur die Vermittlung zur alten Religiosität. Sie stellen den eigentlichen Höhepunkt christlicher Kunst dar: nämlich einer Kunst, die weder an ihren christlichen Gehalten noch an ihrem ästhetischen Wert Abstriche zu machen braucht, während bei Schlegel ästhetische Vollendung und Religiosität in latentem Widerspruch stehen. Schlegel kann sich das religiöse Ideal nur in abstrakter Darstellung denken. Für ihn scheint christliche Kunst einer Art gebremsten Bilderverbots zu unterliegen. Die volle Positivität der Religion ist als solche nicht darstellbar, auch nicht ästhetisch. Christlicher Kunst scheint daher ein Formalismus inhärent sein zu müssen. Raffaels Bilder, von einem Maler der alten Schule ausgeführt, würden, wie Schlegel konstruiert, „innig gefühlter und reiner sein“ (Sch 51), „vielleicht nicht so kunstreich“ (Sch 51), dafür aber erhabener „uns mit Ehrfurcht erfüllen“ (Sch 51).

Arnim legt an dieser entscheidenden Stelle Widerspruch ein. Sein Raphael ist zur Darstellung des Himmlischen nur durch die Verkettung an das Irdische fähig, und beredt macht er deutlich, daß seine Produktivität aus dieser Spannung resultiert und bei Umgehung derselben aufhören würde: „eine Hand gab ich nur meinem Schutzheiligen, die andere reichte ich manchem Unheiligen dar. Nun ist's zu spät!“ (IV, 304). Und ein wenig später: „Ich bin zum Brote gewöhnt, antwortete er, zum Brote der Ghita; das führt mich ab vom Brote des Lebens, und ich folge ihr, wie ein Fisch an der Angel“ (IV, 304). Das Brot des Lebens, anspielend auf den biblischen Spruch („Jesus sprach zu ihnen: ich bin das Brot des Lebens“ Joh. 6, 35), ist für Raphael durch jenes Sexualität kodierende Brot und Brotkneten ersetzt worden, so daß das heilige Leben ihm notwendig ein Jenseitiges bleiben muß. Seine Kunst folgt damit der verherrlichenden Darstellung von einem ihm jenseitig Bleibenden; von Benedetta und ihrer Funktion für die Kunst sagt er: „Ich vermöchte es nicht, ihren Anblick zu ertragen; auch ich war einmal ein guter Engel; aber nur solange mich ihre Nähe bewahrte. Nur im Bilde kann ich sie jetzt ertragen“ (IV, 304). Interessant ist, daß Arnim gegen Schlegel argumentierend Schlegels Intention bekräftigt. Gegen Schlegels religiösen Formalismus

setzt er die Notwendigkeit des Künstlers, ein weltliches Leben führen zu müssen. Denn dann kann er überhaupt erst idealisieren: weil das Himmlische ihm das Oppositem ist und bleiben muß, kann er es mit der ganzen Dringlichkeit irdischer Sehnsucht zum Ausdruck bringen. Von einer notwendigen Spannung, einer Distanznahme zum frommen Leben ist bei Arnim die Rede und von der Kunst als der Darstellung des Gegenteils des Künstlerlebens. Nur so kann Arnim das Ziel erreichen, gegen Schlegel ästhetisch befriedigend eine zugleich mit Schlegel christliche Kunst zu denken. Wieder konzipiert Arnim über die Dichotomie hinaus, schreibt sie als Ganze in ihre eine Seite wieder ein, während Schlegel nur einen schwebenden Übergang als Indifferenz zur Dichotomie denkt.

Benedettas Gemälde schließlich – der dritte Ort, an dem die Bilder des Schlegelschen Raffael in Arnims Text eingetragen sind – sind in der Manier der alten Schule gemalt. Die geringere Lieblichkeit, aber größere Ernst (IV, 296), der dem Altarbild Benedettas eigen ist, erscheint vor dem Hintergrund von Schlegels Bewertungsprämissen nicht als Disqualifizierung, sondern als Lob.<sup>28</sup> Ihre nach Raphaels Tod „in der Einsamkeit des Klosters“ (IV, 315) gemalten Bilder werden abschließend vom Text „heilig“ (IV, 315) genannt. Zweierlei bleibt freilich als irdisches Moment an dieser Manier der alten Schule haften. Heilige Bilder kann Benedetta nur malen, weil „sein [Raphaels] Geist ihr [. . .] beistand“ (IV, 315), ebenso wie ihre Tellermalerei (IV, 268) und das Altarbild die Ausgestaltung einer Vorlage Raphaels sind (IV, 296). Benedetta kann im Gegensatz zu Wackenroders Raffael nicht aus reiner antimimetischer poiesis schaffen. Sie braucht Vorlagen und sie braucht sie just von Raphael, der seinerseits Benedetta als Vorbild und zugleich Ghitas lebendige Leidenschaft braucht, um diese Vorlagen entwerfen zu können. Gedacht ist mit diesen Bedingungsverhältnissen ein Zirkel, in dem die heilige Benedetta und die dirnenhafte Ghita sich durch die ästhetische Produktivität des Mannes vermitteln und auf diese Weise jeweils ihr Gegenteil sich als Konstitutionsbedingung attribuieren müssen. Auch Benedetta ist somit

<sup>28</sup> Gegen vorangegangene Interpretationen, die diese Bewertung unvermittelt als Abwertung verstanden haben, wäre festzuhalten, daß das für die Erzählungsklee bildende Schlegelsche Beschreibungsmuster gerade dieses Urteil über Benedettas Arbeiten zu einer recht vertrackten Positivierung führt. Vgl. Roswitha Burwick, *Dichtung und Malerei bei Achim von Arnim*, Berlin, New York, 1989, S. 295 und Heinz Günther Hemstedt, *Symbolik und Geschichte bei Achim von Arnim*, Göttingen 1956, S. 83.

nicht umstandslos die Heilige im Sinne Wackenroders, sondern in diesem Text zunächst nur ein Figurationsprinzip, das es erlaubt, von der ästhetischen Produktivität des (männlichen) Künstlers zu sprechen.

Zudem kann Benedetta ihre Kunst tatsächlich nur unter den Bedingungen des Abbruchs allen Weltkontakts herstellen. Dieses Charakteristikum teilt sie mit dem Vater Raphaels, der „in seiner göttlichen Ruhe“ (IV, 304) Arbeiten von so eigener Anschauung (IV, 265) schuf, daß er dadurch der „Gewöhnlichkeit“ ermangelte, „die allein vom Haufen verstanden wird“ (IV, 265). Der „Haufen“ kann aber von Raphael durchaus erreicht werden: „[. . .] da faltete das rohe Volk die Hände und einer rief: Heiliger Raphael, bitte für uns!“ (IV, 286). Raphael scheint gerade dadurch, daß er nicht in der Abgeschlossenheit des Klosters heilige Bilder schafft und dem Schlegelschen Verfahren der Verherrlichung der Religion nicht rückhaltlos folgt, exoterische Wirkung erreichen zu können, was ihn in der ästhetischen Wertehierarchie des Textes eindeutig über Benedettas esoterische Heiligkeit stellt.

Die Verwechslung von Malerei und Plastik als Ursache des Kunstverfalls liefert schließlich, als systematische Übernahme der kunsttheoretischen Hauptthese Schlegels, in Arnims Text die zentrale Symboleinheit der Sujetbildung. Es ist die auf dem Nachbarhof stehende und mit Benedettas Kleid behängte Statue, in deren Arme der junge Raphael gerät, als er in der Bewegungschoreographie der Szene zwischen der schüchtern zurückweichenden Benedetta und der ihn bedrängenden Ghita seinen Platz finden muß. In den Armen der Kunst findet sich Raphael wieder (IV, 277: „Da rückte Raphael noch verlegener von ihr [Ghita] fort, und geriet in die Arme der schönen Statue“), aber eben derjenigen Kunst, die auf die Idealisierung der Sinnlichkeit hinweist, auf die antike Schönheit und nicht auf die christliche Transzendenz. Mit dem Rücken wird er wohl zur Statue stehen, den Blick an Ghita vorbei auf die entfernter stehende Benedetta gerichtet: allegorisches Tableau der figuralen Ordnung der Erzählung. Die Statue aber ist dadurch bestimmt, daß „alle Kennzeichen ihr gefehlt“ (IV, 275) haben,<sup>29</sup> daß sie als Psyche, Muse, Benedetta, Venus und Madon-

<sup>29</sup> Auch für Baviera bleibt die Statue eigentümlich unbestimmt: „Ich sah ein Marmorbild mit blauem Gewande bekleidet, das mir vortrefflich schien, ohne doch einen tiefen Eindruck auf mich zu machen“ (IV, 297). Vortrefflich, aber ohne tiefen Eindruck: das formuliert zunächst einmal eine Ambivalenz, einen Verzicht auf Definition, eröffnet der Statue den Raum, Gegenstand vielfältiger Projektionen zu sein.



na, wie im Text die Vorschläge lauten (IV, 275), gedacht werden kann. Der Versuch, sie malerisch „in irgend eine Geschichte zu versetzen“ (IV, 275) ist erst erfolgreich, als Raphael sie als Madonna interpretiert. So erscheint sie, in ihrer heidnischen Kraft durch das Wunder bezwungen, mit Benedettas dunkelblauem Kleid (IV, 276, 277, 297) umhangen sowohl auf dem Hof wie auch später in der Kirche: verchristlicht, aber eben nicht genuin christlich, sondern erst durch eine stärkere Macht von der Venus zur Madonna bezwungen. Und dazu analog taucht sie in der Kunst Raphaels in beiden Bereichen seiner verschiedenen Manier zu malen und zu lieben (IV, 282) auf: ihre weiße Farbe verweist auf den Namen *Galatea*,<sup>30</sup> in ihrer verchristlichten Gestalt wird sie für Raphael zum Anstoß, die Arbeit an der *Sixtinischen Madonna* aufzunehmen (IV, 303).

#### IV.

Aus der Intertextualität beider Hypotexte in Arnims Erzählung – den *Herzensergießungen* und Schlegels *Vom Raffael* – entsteht eine komplexe Überlagerung der Aktantenrollen, die in die Figuren eine grundsätzliche Ambiguität einschreibt. Ist Raphael mit der Sujetbewegung ‚Menschwerdung des Engels‘ in Arnims Text an die Stelle von Wackenroders Leonardo da Vinci gerückt und Benedetta, vor ihrem Übertritt ins semantische Gegenfeld Himmel an die Stelle Josef Berglingers,<sup>31</sup> dann aber an die Stelle, die bei Wackenroder vom Kunstheiligen Raffael eingenommen wird, so würde nach Schlegels Strukturvorgabe Arnims Raphael in einer Übergangsposition zwischen den Schulen stehen und Benedetta an

<sup>30</sup> Vgl. Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, Dreizehnter Halbband, Stuttgart 1910, S. 517: „Der Name, vom milchweißen Schaum des Meeres herzuleiten . . .“. In Herbert Hungers Lexikon der griechischen und römischen Mythologie (Hamburg <sup>6</sup>1974, S. 340) wird der Name aus griech. *galene* = Meeresstille, wörtlich „die Glänzende“ hergeleitet.

<sup>31</sup> Strukturell hat die Töpferin Benedetta dieselbe Ausgangsposition wie Wackenroders Tonkünstler Berglinger. Beide sind sie anfangs mit der Erde als einem schlammigen Element zusammengebracht: Benedetta als Töpferin, Berglinger in seinem Versuch, sich aus dem „Schlamm dieser Erde“ (Wa 136, 141) zu lösen und „in den offenen Himmel hinein[zu]springen“ (Wa 138). Wie Berglinger bleibt Benedetta ohne eigene Erfindungskraft und als Künstlerin wirkungslos. Im Gegensatz zu Berglinger aber schafft sie die Aufnahme in den Himmel zumindest der Kunstheiligkeit, wohl deshalb, weil der Text am Ende einen Statthalter Raphaels benötigt und weil Raphael in Benedetta ein Vorbild nicht der Schönheit, aber des Ernstes braucht.

die Stelle der alten Schule rücken. Die Aktantenmatrix der beiden Hypotexte tendiert zu einer Deckungsgleichheit, die sie jedoch nicht ganz erreicht.

Wenn nämlich Benedetta nach ihrem Idealischwerden die Stelle einnimmt, die Wackenroder Raffael zuweist, Raffael nach Schlegel aber den „Übergang“ zwischen alter Religiosität und moderner Individualität markiert, dann wird Benedetta in ihrer Übernahme der Raphaelposition zugleich Attribute, nämlich die Schlegelschen, mit übernehmen müssen, die eigentlich antinomisch zu ihr stehen. Und umgekehrt: wenn in Arnims Reflexion über die Künstlerexistenz Raphael mit einer Benedettaposition affiziert wird, in der das Wackenrodersche Raffaelbild in seine Konstitution integriert wird, dann gerät seine Semantik, christliche Kunst zu schaffen und dies nur im säkularen Leben angemessen tun zu können, ins Wanken.

Die Überlegungen zur Aktantenmatrix, die zunächst einem rein kombinatorischen Kalkül auf der Tiefenstrukturebene entspringen, haben ihre Auswirkungen auf die Textoberfläche. Daß in Arnims Text von vornherein die Figuren in einer komplexen, stets auch ambivalenten Stellung zueinander stehen und jeweils auch immer Momente an sich haben, die ihre dominante Semantik unterlaufen, ist ein Ergebnis der intertextuellen Bastelei Arnims, durch die auf der Ebene der basalen Semantik der Übergang der Opposita immer schon vollzogen ist. Insbesondere die Anspielungen auf die Galatea und die *Amor-und-Psyche*-Fresken eröffnen dem Text ein Feld semantischer Anspielungen und Gegenwertungen.

Es stellt sich, nunmehr auf der Basis der zunächst nur aus der Tiefenstruktur kombinatorisch behaupteten Aktantenmatrix, die Frage nach der in diesen Bild-Zitaten enthaltenen Semantik. In Giorgio Vasaris *Lebensläufen*, die Arnims wichtigste Quelle zu Raphael darstellt, findet sich folgende Anekdote: „Raffael, dessen Gemüt sich leicht von der Liebe entflammen liess, war den Frauen sehr hold und stets geneigt, ihnen zu dienen. So gab er sich beständig den Freuden der sinnlichen Liebe hin und ward in diesem Punkte von seinen Freunden vielleicht mehr als billig unterstützt und begünstigt. Als ihn sein vertrauter Freund Agostino Chigi die Galerie seines Palastes ausmalen liess, vermochte Raffael aus Sehnsucht nach seiner Geliebten den Sinn nicht auf die Arbeit zu richten; in seiner Verzweiflung darüber brachte es Agostino durch die Vermittlung anderer und eigenes Zureden endlich mit Mühe dahin, dass das Mädchen einwilligte, in seinem Hause zu verwei-

len und sich stets dort aufzuhalten, wo Raffael arbeitete, und auf diese Weise wurde das Werk schliesslich vollendet“.<sup>32</sup> Arnims szenischer Einfall läßt sich allegorisch auf den dafür als Schlüsseltext fungierenden Vasari lesen. Indem die beiden Raffael-Fresken der Villa Farnesina auf Ghitas Schlafzimmerwände projiziert werden und die im Affen symbolisierte tierische Lust den Pinsel zu den *Galatea*- und *Amor-und-Psyche*-Bildern führt, ist zunächst eine Aussage über den einseitig sinnlichen Gehalt dieser Bilder gemacht. Weil der Text die Madonnenbilder höher wertet als die Gemälde mit den mythologischen Themen, deren „Inhalt nicht eben seiner [Raphaels] Sitte entsprach“ (IV, 288), denunziert das Zitationsmuster die mythologischen Arbeiten Raphaels als Schlafzimmerkunst. Der szenische Einfall Arnims ließe sich als Allegorese eines christlich-moralistischen Kunsturteils gegen den Raphael der mythologisierenden Bilder und im Sinne von Wackenroders Kunstfrömmigkeit für den Raphael der Madonnenbilder lesen und damit als ein Plädoyer gegen Ghita und für Benedetta und ihre Bilder, also als eine Entscheidung gegen den tierischen und für den himmlischen Teil im Kunstschaffen. Diese Lektüre ginge konform mit von Arnim zitierbaren Sätzen.<sup>33</sup>

<sup>32</sup> Giorgio Vasari, Lebensläufe der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten, Zürich 1974, S. 412. Es handelt sich hier um die Villa Farnesina, die ihren jetzigen Namen erst bekam, als Agostini Chigi sie 1580 an die Familie Farnese verkaufte. Vgl. Beck (s. Anm. 4, S. 120).

<sup>33</sup> Die fragliche Dichotomie wird gleich zu Beginn des Textes vom Erzähler Baviera formuliert – wobei die Frage virulent wird, in welchem Ausmaße man dessen Wertungen übernehmen darf: „Der Künstler bedarf einer reichen Anschauung des Sinnlichen, um das Übersinnliche darin zu unterscheiden, es aufzufassen und darzustellen; aber diese sinnliche Lust wird seine gefährlichste Feindin, wenn er ihr die ganze Seele unterwirft“ (IV, 259 f.). Arnim selbst insinuiert in einem Brief an die Brüder Grimm vom 29.1.1824 die einfache, der Komplexität des eigenen Textes nicht gerecht werdende Dichotomie von tierisch versus geistig: „[...] ich glaube noch nie das thierische Element in den Künsten mit der Lebendigkeit ergriffen und dargestellt gefunden zu haben: die Erzählung heißt *Raphael und seine Nachbarinnen*. Sie hat unter den Leuten auch mehr Gnade gefunden, als ich erwarten konnte, und was ich darüber an Tadel in den öffentlichen Blättern gefunden, ist selbst nur ein Produkt jenes thierischen Princip, das mit einem geistigen Stoff immer nur eine Flächenberührung gewinnen kann“ (IV, 1114). In der Erzählung selbst charakterisiert Raphael Bäbes Malarbeiten mit ähnlichen Formulierungen: „Sieh, Alles daran ist gut, nur nicht die Hauptsache. Du kannst hier den Unterschied der thierischen Natur recht deutlich sehen; hier wird sie zum Wesen, das Geistige wird Schein und Täuschung“ (IV, 289). – Freilich darf in allen drei Zitaten die Vorsichtigkeit von Arnims Formulierungen nicht übersehen werden. Sie spielen mit der Dichotomie eher als daß sie sich ihr verschreiben.

Achim von Arnims Symbol- und Motivgewebe lassen sich aber, zumindest in seinen komplexer angelegten Erzählungen, einer schwarz/weiß-Dichotomie nicht so einfach verrechnen. Seinen Raphael läßt Arnim genau zwischen den Polen agieren, im Spannungsfeld von Idealität und Sinnlichkeit. Sprechend ist, daß an der schon zitierten Stelle Raphael, als er seinen Ring an die schüchtern abwehrende Benedetta nicht verschenken kann, ihn aber an Ghita nicht verschenken will, „in die Arme der schönen Statue geriet“ (IV, 277) und als Künstler genau zwischen der reinen Benedetta und der dirnenhaft sich anbietenden Ghita steht (s.o.). Daß Benedetta den Ring „ohne Beschwerde von dem Finger der Statue, der wieder ungekrümmt“ (IV, 278) war, ziehen kann, erfüllt Raphael mit einem „Grauen der Ehrfurcht vor ihr“ (IV, 278) und veranlaßt ihn zur Flucht. Benedetta steht im Sinne neuplatonischer Denkmuster, denen Arnims Leib/ Seele-Konflikterung folgt, über Raphael; aber im Bereich der Kunst steht Raphael über Benedetta, deren Werke nur durch seine Mitwirkung entstehen können. Einfache Zurechnungen in dichotomischen Relationen nach dem Muster „künstlerisch versus christlich“ werden der Komplexität des Textes nicht gerecht. Die moralistische Lektüre der Schlafzimmerbilder ist denn auch nur ein Moment in der komplexen Struktur des Textes.

Die von Arnim eingeführte Nebenfigur Fra Bartholomeo läßt sich, gleichsam um reduzierende Lektüren von Raphael wegzulenken, als Allegorie der Lektüre lesen. Fra Bartholomeo ist „aus zwei sehr verschiedenen Stücken zusammengesetzt, aus einem Heiligenkopfe mit dem Körper eines Bacchus“ (IV, 292). Weil er zwischen Sinnlichkeit als Lust und als Sünde hin- und herschwankt und nach der Liebesnacht mit Ghita den „dummen Streich“ macht, „alles Glück dieser Nacht aus Gewissensangst dem Kardinal zu beichten“ (IV, 300), läßt er sich aus einem Dualismus denken, mit dem Raphael gerade nicht beizukommen ist. Daß Bartholomeo seine künstlerische Stagnation (IV, 293) gerade in der lebensfrohen Atmosphäre des Raphaelkreises überwinden kann und wieder mit dem Malen beginnt (IV, 291), ist fast schon eine Parodie auf die Raphaelsche Produktionssituation. Denn dieser produziert künstlerisch gegen den Widerstand einer ihm notwendigen Sinnlichkeit auf ein Idealbild hin. Erst die Inszenierung des Widerspruchs zwischen Ideal und Sinnlichkeit wird bei ihm ästhetisch sinnvoll, nicht aber die plane Reduktion auf das Sinnliche wie bei Fra Bartholomeo.

Was in der allegorisierenden Szene der Malgemeinschaft zwischen dem Affen/ Bäbe und Raphael zunächst nach einer dichoto-

mischen Zurechnung aussah, wird problematisch nicht nur bei dem Blick auf die komplexer angelegte Figur Raphaels. Denn über einen Nebenweg findet Benedetta, und nicht, was zunächst nahe liegen würde, die den Sexus symbolisierende Ghita, in die *Galatea*-Figuration. Als entdeckt ist, daß Raphael die geschäftswirksame Bemalung der Teller heimlich besorgt hat, sucht ihn der Töpfer gemeinsam mit Benedetta auf. Um Raphael für eine Fortsetzung der einträglichen Zusammenarbeit zu gewinnen, befiehlt er der weinenden Tochter, dem „jungen Herrn“ (IV, 273) einen Kuß zu geben: „Bei diesen Worten drückte er [der Vater] Raphael an die Wange des schönen Kindes, so daß ihre Tränen seine Lippen salzten, als ob er zur Ebbezeit am Meeresufer eingeschlafen, von dem ersten Wellenschaum der wiederkehrenden Flut geweckt würde, die eine unschätzbare Perle in seinen Mund geworfen“ (IV, 273). Auf Raffaels *Galatea*-Bild fährt Galatea auf einem von Delphinen gezogenen Muschelwagen über das Wasser. Es liegt nahe, sie, in der geöffneten Muschel stehend, als Perle zu bezeichnen. Benedetta fände über dieses ikonographische Detail Eingang in Raphaels mythologische Arbeiten,<sup>34</sup> zu denen sie zunächst in deutlicher Antithese zu stehen schien. Raphael malt sie freilich in seinen frühen Tellermalereien auch als Psyche („das Bild Benedettens, das mir damals als Psyche so leicht zu malen war“ IV, 279), kann sich aber später dieses Sujet „nicht mehr zurückrufen“ (IV, 279). Daß Benedetta zusammen mit Ghita als Amazone (IV, 270) agiert, als sie den nächtlichen Eindringling stellen will; daß sie, obwohl sie sich bald aus dem Ton löst (IV, 278, s.u.), als Töpferin doch zunächst an das semantische Feld „Erde“ gebunden ist; daß in der Identifikation mit der Statue deren Ambivalenz sich zum Teil auf sie überträgt: diese in die motivische Feinstruktur des Textes verwebten Details weisen darauf hin, daß der an Benedetta hervortretende Charakter der himmlischen Unschuld und des reinen Lebens ein Ideal bezeichnet, das nicht von vornherein vorhanden war, sondern erst im Prozeß einer Verklärung für Raphael entstanden ist. Wie die irdische Ghita untrennbar zu Raphaels Produktivität gehört und damit auch etwas zur idealisierenden Kunst-

<sup>34</sup> Da Raffaels *Galatea* ikonographisch Botticellis *Geburt der Venus* zitiert und somit die Nymphe mit der Liebesgöttin kontaminiert wird, wäre hier ein Weg eröffnet, Benedetta sogar mit ihrem Gegenteil, der heidnischen und sinnlichen Liebe in Beziehung zu bringen. Das Zitat spricht vom „Wellenschaum“ (IV, 273) und erinnert sowohl an die schaumgeborene Aphrodite wie auch an die Etymologie des Namens der Galatea.

produktion Raphaels beiträgt, so hat die himmlische Benedetta durchaus Züge irdischer Verhaftetheit. Die Dichotomie, die der Text mit den beiden Frauen aufbaut, wird zugleich auch wieder ins Fließen gebracht, indem das eine dichotomische Relat in das andere Einzug erhält.

Vor diesem Hintergrund lassen sich die im Schlaf erteilten Malanweisungen als die Produktionssituation denken, in der das ins Unterbewußte verdrängte Bild Benedettas, vermittelt durch den Pinsel des Affen, wieder als Psyche darstellbar wird. So erscheint Benedetta in beiden Bereichen von Raphaels Schaffen: als Vorbild für seine Madonnen (vor allem die *Sixtinische Madonna*) und in den mythologischen Figurationen der *Psyche* und *Galatea*.

Eine weitere Anspielung positiviert die Schlafzimmerszene. In seinen einführenden Bemerkungen sagt der Erzähler Baviera von seiner Erinnerung: „Es quält mich innerlich, daß ich Euch nur so wenig aus der Fülle von Erinnerungen aufzuschreiben verstand, die alle Wände meiner Seele, wie die Namen der Pilger jenes Hauses in Loretto bedeckten. Aber diese Wände, diese geheiligten Gedächtnistafeln sind mit Raphaels Tod, wie durch ein Erdbeben zerrissen“ (IV, 260). Die Erinnerung wird als memoria-Raum<sup>35</sup> konzipiert und mit einem realen Raum, dem Haus, das nach einer christlichen Legende Maria von Nazareth bewohnt haben soll und das von Engeln an den Wallfahrtsort Loretto versetzt wurde,<sup>36</sup> identifiziert. In der Erzählung ist es das renovierte Haus der Ghita, dessen Wände bebildert sind. Während Julio Romano die von Mark Anton gestochenen Göttergeschichten „wie Jupiter die zögernde Juno zum Throne des gestürzten Saturn führt, wie Paris den Apfel als Preis der Schönheit verteilt, diese und viele andere“

<sup>35</sup> Francis A. Yates (*Gedächtnis und Erinnern*, Weinheim 1991) referiert die Tradition der Mnemonik von der Antike bis in die Renaissance und weist auf die rhetorische Technik der Erinnerung hin, durch die Einprägung realer Räume ein inneres Ordnungssystem aufzubauen, das für das Gedächtnis zur Erinnerungstütze wird. Arnims Rede, Wände der Seele mit Gedächtnistafeln ausgestattet zu denken und als Vorbild dazu einen realen Raum zu nehmen, zitiert präzise die rhetorische Tradition der Mnemotechnik. Zu überlegen wäre, ob Arnim sogar Kenntnis der mittelalterlichen Mnemonik hatte, in der das Memorieren anhand von sakralen Räumen zum Eingedenken der Ordnungen des Himmels und der Hölle, also des mittelalterlichen Tugendsystems wurde (vgl. Yates, S. 59 ff.). Das Haus in Loretto und das Schlafzimmer könnten dann, ähnlich Dantes Himmel und Hölle, strukturanalog die Gegenbilder von Heiligkeit und Hölle symbolisieren.

<sup>36</sup> Vgl. dazu die Anmerkung von Renate Moering IV, 1127 f.

(IV, 285) Bilder ausführt, sind die Bilder im „neugetäfelten Schlafzimmer“ (IV, 288)<sup>37</sup> die in mythologische Muster übersetzten Gedächtnistafeln von Raphaels Liebe zu Benedetta. Das Isotopiefeld, das mit diesem memoria-Raum eröffnet wird, durchquert alle Instanzen des Textes und verwischt ihre Grenzen.<sup>38</sup> Das heilige Haus in Loretto, die Erinnerung Bavieras und das Schlafzimmer Raphaels werden in das Kontinuum einer Konfiguration gebracht. Von Wichtigkeit ist, daß Bavieras Erinnerung korrumpiert ist („wie durch ein Erdbeben zerrissen“). Der Text selbst, als mnemonische Leistung Bavieras, bekommt so den Charakter einer nur ungenügenden Rekonstruktion Raphaels, die gerade, was heilig an ihm gewesen sein könnte, der Darstellbarkeit prinzipiell entzieht und der Schlafzimmerszene annähert. Nicht allein eröffnet das Isotopiefeld der memoria die Abbildung des heiligen Hauses auf das Schlafzimmer, sondern zugleich auch den Diskurs der nur ungenügenden Rekonstruktion. Strukturprinzip und immanente Poetik schreiben sich in ein Bild ein; die Poetik des Erinnerns ist identisch mit der Topographie des Erinnernten.

Die komplexe, intertextuell aufgeladene Aktantenstruktur läuft in der konsequenten Aufladung der Figuren mit ambivalenter Semantik auf ihr eigenes Einsturzscenario hinaus. Arnims Text, der die zitierten Hypotexte mit den Raffael-Bildern direkt konfrontiert, der *Galatea* über das tertium comparationis des Weißen mit „Benedetta in einem weißen Gewande“ (IV, 268) zusammenbringt, der die Geliebte zur Madonna verklärt und sie als *Psyche*

<sup>37</sup> Man wird annehmen müssen, daß sich das Schlafzimmer nicht in Raphaels Haus, sondern ebenfalls in dem der Ghita befindet. Von dessen Renovierung wird IV, 285 gesprochen, die Erzählung geht dann kontinuierlich und ohne Ortswechsel zur nächtlichen Liebeszene im Garten hinter Ghitas Haus über, dann zum Bacchusfest und schließlich zur ersten Malszene im Schlafzimmer (IV, 288 f.). Folglich entstehen die mythologischen Arbeiten im „sinnlichen“ Haus der Ghita, während Raphael die *Sixtinische Madonna* beim Kardinal Bibiena, also in der Kirche zur heiligen Mutter ohne Kind malt.

<sup>38</sup> In aller Grundsätzlichkeit ist dem Urteil Wingertszahns (s. Anm. 25) zuzustimmen, daß Arnims Texte sich durch eine alle Bereiche erfassende Ambiguität und Ambivalenz auszeichnen. Motive, Konfigurationen und Symbole werden permanent umkodiert, erlangen zuweilen im Verlauf des Textes den direkten Gegensatz ihrer ursprünglichen Einführung, geraten in ein dissoziierendes Feld fließender semantischer Übergänge. Selbst wenn man dem dazu metasprachlichen Erklärungsversuch, den Wingertszahn mit seiner sehr differenzierten Literaturpsychologie ausführt, nicht folgen mag, markieren doch seine Beschreibungsterminologie und die mit ihnen gemachten Beobachtungen ein Niveau, unter das sich die Arnimforschung nicht mehr begeben sollte.

darstellt, inszeniert auf der Ebene der motivischen Details immer schon den Zusammenbruch, der schließlich das Ende der Erzählung besiegelt. Raphael, der unwissentlich seine Kinder als Engel in die *Sixtinische Madonna* einmalt (IV, 310), der in der Kirche zur „heiligen Mutter ohne Kind“ (IV, 296: Kursivierung im Text) seine Kinder findet mitsamt der sie betreuenden Benedetta, also eine *Nichtmutter mit Kindern*, den seine Geschichte einholt im symbolischen Altern,<sup>39</sup> muß dies alles erfahren als den Einsturz seiner die Produktivität wie das Leben aufrechterhaltenden Grenzen. Die „natürliche“ Produktivität, mit einer realen Mutter reale Kinder zu haben, wird in Raphaels Konzept des Künstlerlebens in eine künstlerische (künstliche) Produktivität aufgebrochen, die Mutter und Kinder voneinander trennt, Idealität und Realität der Frauenfiguren auf verschiedene Funktionskreise verteilt und so einen Zirkel in Gang setzt, der instabil bleibend zu keiner Ruhe kommt. Die permanente Unruhe der ästhetischen Produktivität, idealische Supplemente dessen anzufertigen, was realiter in „natürlichen“ familiären Ordnungen stillgestellt wäre, verdankt sich der mit einiger Anstrengung vorgenommenen Verhinderung und Verdrängung der realen Gegenwart des Ideals, nämlich Benedettas. Für Raphael scheint es essentiell zu sein, seiner Produktivität nur ideell, also als Kunst, und nicht real, in Form von Kindern begegnen zu können. Denn er praktiziert, was in der Geschichte der Raffael-Deutung ein Topos ist: er will geschichtslos und alterslos (ein „göttlicher Jüngling“) bleiben, indem er eine Ursprungs-konstellation perpetuiert und somit neue Ursprünge verhindert. Da Arnim aber eine Geschichte daraus macht, muß Raphael uno actu nachholen, was er bislang ausblendete: daher das plötzliche Weißwerden der Haare, als er seiner Geschichte und seiner Kreativität in Form seiner Kinder begegnet. Wenn das in den Himmel erhobene Ideal erscheint – „wie eine Erscheinung steht da das Vorbild meines Bildes der Himmlischen; aber wie ein Geist neben dem Körper“ (IV, 311) –, dann kann Raphael die Trennungen nicht mehr aufrecht erhalten, die als latente die Spannung seines Künstlertums (ebenso wie die der Narration) aufrechterhalten und als explizite es vernichten (ebenso die Narration).

<sup>39</sup> Die weißen Haare sind in der Motivstruktur des Textes mehrfach konnotiert. Sie weisen auf die Verklärung hin, indem sie an das Feuer erinnern, mit dem die Statuen des Nachbarn zu weißem Kalk verbrannt werden: Läuterung, Purifikation durch Feuer. Aber sie weisen auch auf das weiße Mehl, das mit der die Sexualität konnotierenden Bäckerin Ghita zusammenhängt und mit Bäbe, dessen Affenfell „ganz mit Mehl bedeckt“ (IV, 306) ist.



Das Schlußszenario bringt – so zumindest läßt es sich *auch* lesen – diese Momente in einen furiosen Wirbel. Daß Arnim hier seine eigene Erzählanordnung bis zur Farce strapaziert, mag am Ende mit dem insistenten Ernst versöhnen, mit dem er der Meditation christlicher Kunst im säkularen Künstlertum nachging. Das Fegefeuer (IV, 312) wird angerufen, vom Schwinden des Kunstreizes (IV, 312) ist die Rede und von der Sehnsucht nach der Sünde (IV, 312), der Tiber mitsamt einem Wirbelwind läßt an die Sintflut denken, der Teufel erscheint in Gestalt einer Fledermaus (IV, 312f.) und ein heißer Ofen konnotiert die Hölle (IV, 312). Schließlich erscheint der Leibarzt des Papstes, um als Kurpfuscher den nahenden Tod Raphaels zu beschleunigen, während die ihn liebende Benedetta ihre tatkräftige Hilfe „mit tiefsinnigen Betrachtungen über die Torheiten der Menschen [. . .], die über das Heil ihres Leibes sich vielfach beraten und dem Heil der Seele kaum einige Augenblicke schenken“ (IV, 314) kundtut. Luigi schließlich, als er dem Leibarzt die medizinische Vernunft nicht beibringen kann, tastet noch einmal Raphaels Kopf ab, „um ihn gleich zu modellieren“ (IV, 314) und „ging, von seinem treuen Hunde geleitet, fort“. Die letzten, in indirekter Rede wiedergegebenen Worte Raphaels (IV, 314) inszenieren, analog zur *Isabella von Ägypten*, schließlich eine wirre Selbsterlösung.

Der Zusammenfall der vorher in produktiver Spannung stehenden Momente realisiert sich als prosaische Farce. Man würde wohl ehlgelassen, dies als Resümee der intensiven intertextuellen Arbeit des Arnimschen Textes zu werten. Aber konsequent scheint hier zuende gedacht zu sein, daß komplizierte Muster ihren Wärmetod sterben können, indem sie aus Gründen von Komplexität in sich zusammenfallen. Nichtprosaische Wahrheiten können prosaischen Startprämissen geschuldet sein und auf sie zurückfallen: was tut ein Künstler, wenn er seiner Idealfrau begegnet?

Der Text insgesamt läßt sich vom Ende her als eine Männerphantasie<sup>40</sup> begreifen. Der produktive Mann darf den heroischen

<sup>40</sup> Klaus Theweleit (Männerphantasien, Hamburg 1980, Bd. I, S. 281 ff.) zitiert die lange Reihe der Frauenbilder, die als „Absorptionsfaktor der Produktivkraft der Männer“ (281) fungieren und gerade im Phantasma der Frauen als „Nixen, Nymphen, Najaden“ (283) die Verbindung von Frau und Wasser produzieren. „Durch Überhöhung, durch Entgrenzung und Entwirklichung“ (293) werden die Frauen zum einen namenlos, zum anderen dienen sie der männlichen Phantasie zum Medium einer Produktivkraft, die eben genau diese Überhöhung, Entgrenzung und Entwirklichung ästhetisch umsetzen will. Benedetta ist durch das Attri-

Kampf um die ästhetische Wahrheit auf sich nehmen, weil die Frauen am Ende des nun zur Farce werdenden Textes gegen dessen eigenes Komplexitätsniveau auf Hure und Heilige festgelegt werden, sich selbst nicht bewegen dürfen und ihm damit den Raum eröffnen. Als sie sich doch bewegen, scheitert er. Die narrative Ordnung unterstützt diese Männerperspektive und tut es auch darin, daß sie das Scheitern nur als Farce inszenieren kann, bei der die Frauen gleich mit abtreten: Benedetta als Heilige ins Kloster und Ghita, zunächst als Parze und dann als vom Teufel Heimgesuchte ebenfalls ins Kloster (IV, 313). Die Arnimsche Textbastellei eröffnet aus der Kombination der romantischen Raffaeldiskurse die Möglichkeit einer Profanisierung der Heiligsprechungen. In einem gewissen Sinne schreibt Arnim damit einen Mythos zuende: er bleibt noch in seiner Sprache, aber gelangt immanent an seinen äußersten Rand. Da, wo der letzte Satz der Erzählung parenthetisch verfügt: „(Hier brechen wir unsere Mitteilungen ab; da dergleichen Beurteilungen hinlänglich vorhanden sind.)“ (IV, 315), wäre ein neuer Diskurs zu beginnen, einer der die komplexen Motivmuster bis in jene Inversionen forciert, in der die aktantiel- len Ordnungen anders als nur in der Farce einer Schlußszene umkodiert werden und den Diskursordnungen begegnen, die auch in diesem Text schon latent sind.

---

but des Weißen (s.o.) und durch das ikonographische Detail der Perle (s.o.) ebenso mit *Galatea* zusammengebracht wie Ghita mit Hilfe der Konnotation sinnliche Liebe. Zudem gibt der Text zu verstehen, daß trotz der Benedettaanspielungen das Galatea-Bild sich an Ghita orientiert: Raphael „behauptete in dieser Zeit, was er an weiblichen Figuren zeichnete, Alles sei der Ghita ähnlich“ (IV, 285). Im Zusammenhang der Theweleitschen Überlegungen mag dies als systematischer Konnex erscheinen: die beiden so unterschiedlichen Frauen sind in der imaginierenden Produktivkraft Raphaels darin identisch, daß sie als *Galatea* aus dem Wasser emporsteigen. Die *certa idea* der Galatea-Figuration entdeckt sich auch hier als das geheime Zentrum der Erzählung. Später treten dann Substitute für das Wasser ein: die wallenden Umhänge der Madonnenbilder, die Zeichnung der *Transfiguration* auf dem Brunnenwasser, das mehliges Element Ghitas (Mehl als trockene Substanz, die die bedeckenden Eigenschaften des Wassers teilt), schließlich der Sturm in Raphaels Todesnacht.



## Berichte

Barbara Hahn

### „Lernen Sie europäisch!“

Die Sprachen der Akkulturation um 1800

Am Ende des 18. Jahrhunderts bekommt das Französische – die Sprache Alteuropas, die Sprache der Aristokratie – eine neue Funktion. Ohne diese Sprache ist der Akkulturationsprozeß deutscher Juden nicht vorstellbar. Denn mit der Ablösung von den traditionellen Sprachen Hebräisch und Jiddisch<sup>1</sup> etablieren sich wieder zwei Sprachen, das Deutsche und das Französische, die allerdings in eine andere Konstellation zueinander treten als die traditionellen. Nicht mehr eine heilige und eine profane Sprache, sondern ein diffiziles Wechselspiel, das im folgenden genauer bestimmt werden soll.

Beginnen wir mit einer interessanten Ungleichzeitigkeit: Auf der einen Seite eine falsche Konversion, eine protestantische Gräfin, die sich zu den Sprachen hinbewegt, die ihre jüdischen Zeitgenossen gerade verlassen, auf der anderen die Bemühungen der Mütter der ersten akkulturierten Jüdinnen um die Sprachen, die jene Gräfin von Kind auf beherrschte. Von beiden ist allerdings kaum etwas schriftlich überliefert – die Sprachwechsel dieser Frauen lassen sich daher nur in indirekten Lektüren zeigen. In den Texten von Rahel Levin Varnhagen, Dorothea und Henriette Mendelssohn sowie der Meyer-Schwester<sup>2</sup>, an deren Namen die Ak-

<sup>1</sup> Die Sprache der jüdischen Bevölkerung in Deutschland wird in den einschlägigen Arbeiten unterschiedlich bezeichnet, als Jiddisch, Westjiddisch oder Juden-Deutsch. Hier wurde die erste Bezeichnung gewählt, auch um den Unterschied der Schrift – Jiddisch wird in hebräischen Buchstaben geschrieben – zu betonen.

<sup>2</sup> Gemeint sind Sara und Mariane Meyer, die in der Goethe-Forschung als Sophie von Grotthuß und Mariane von Eybenberg überliefert wurden. Von beiden haben sich Briefwechsel mit Goethe erhalten, bei denen die Stimmen der Frauen jedoch nur in Auszügen publiziert wurden; vgl. „Ein Brief von Frau von Grotthuis an Goethe. (Über Goethe's Leben, Mendelssohn und Lessing.) Aus dem Riemer-

kulturation um 1800 meist gebunden wird, ist die Sprache der Mütter, die Muttersprache bereits ein weitgehend verdrängtes Erbe. In ihren Briefen und Aufzeichnungen dominieren Deutsch und Französisch. Doch eingestreut in Familienkorrespondenzen und vor allem in Reflexionen über die Hep-Hep-Unruhen von 1819 tauchen beide Sprachen wieder auf. Die quadratischen Buchstaben der hebräischen Schrift unterbrechen die Texte nicht nur optisch: Sie signalisieren vielmehr, daß die Sprachen der Tradition solange nicht aufgegeben werden konnten, wie die christliche Umwelt unerbittlich daran erinnerte, daß man nicht dazugehört. Europa, das in den Jahren nach der Französischen Revolution in nahe Zukunft gerückt schien, hatte sich inzwischen weit entfernt. Wie und mit wem spricht man dann französisch, die Sprache der Zukunft, die im Freundeskreis von Rahel Levin Varnhagen „europäisch“ genannt wurde?<sup>3</sup> Ausgegrenzt von den Deutschen und aus dem Deutschen, zu dem man doch gehört? Am Ende bleibt Ratlosigkeit. Und Europa – ein Wunschbild, das um 1830 an die nächste Generation weitergegeben wird.

### Eine falsche Konversion

Es muß eine seltsame Beerdigung gewesen sein, die im April 1765 im sächsischen Stolpen standfand. Aus dem Bericht des zuständigen Amtmannes Christoph Friedrich Gülden erfahren wir, was der letzte Wille der alten Dame gewesen war, die da zu Grabe getragen wurde: „Nach ihrer Anordnung ist eine Schrift auf Pergament auf der Brust aufgeheftet worden, auf der ex. Deuter. XXXII. Vers

---

schen Nachlaß“, in: *Europa. Chronik der gebildeten Welt* Nr. 27 (1850), S. 209-211; „Einundzwanzig Briefe von Marianne von Eybenberg, acht von Sara von Grotthuss, zwanzig von Varnhagen von Ense an Goethe“, in: *Goethe-Jahrbuch XIV* (1893), S. 46-60; *Goethe und Österreich. Briefe und Erläuterungen*, hrsg. von August Sauer, Weimar 1904, Bd. 2, S. 110-243. Eine Publikation von Sophie von Grotthuß' Texten und Briefwechseln, darunter auch die vollständige Korrespondenz mit Goethe, ist in Vorbereitung und soll 1996 erscheinen.

<sup>3</sup> Vgl. Rahel Levin Varnhagens Brief an Regine Froberg vom 31.1.1807: „Als ich Parnis kleinen Dialogue las, u. ihn so artig fand, u. auch tiefer; so meint ich einen Augenblick man könne dies nur in Europaisch so ausdrücken; den anderen wünscht' ich es könne in unserer Sprache geschehen; u. ein dunkeler Gedanke ich könnte es, u. möchte es; weil ich so sehr das franz: empfand; meine zweiffel an übersetzen und besonders an meine fähigkeit dazu nekten mich auch“. *Briefe an eine Freundin. Rahel Varnhagen an Rebekka Friedländer*, hrsg. von Deborah Hertz, Köln 1988, S. 154.

6.7.8.9. Hebräisch und ex. Ps. CXIX. Vers 30-33. mit folgenden jüdisch-deutschen Worten stand: den warhaftigen Weg habe ich auserwählt. Deine Gericht habe ich mir vorgestellt. Gott du solst mich nit verschämen, ich habe mich gehefft an Deine Gezeugnisse, ich will den Weg vor Deinen Geboten lauffen, denn Du wirst mein Herz derweitern. Gott lern mich den Weg von Deinen Gesetz und ich will sie hüten bis zu den End.“ Und weiter schreibt der Amtmann: „Auf dem Deckel des Sarges war ein Schieber gemacht, unter diesem die obige Schrift mit hebräischen und jüdisch=deutschen Worten wieder befindlich, auf den Mund der Leiche ward nach der Anordnung der Verstorbenen ein Schälchen von Serpentinsteinstein gelegt, auch über dieses auf den Sarg eine zinnerne Tafel, worauf ihre Lebensjahre, so bis auf 85 gebracht, und die Namen ihrer Eltern und Voreltern gestanden.“<sup>4</sup>

Dieser letzte Wille war deshalb so skandalös, weil hier nicht etwa von einer jüdischen Kaufmannsfrau – für die sich im übrigen auch kein Amtmann interessiert hätte –, sondern von einer Dame des Hochadels die Rede war. Anna Constanze Gräfin von Cosel, in jungen Jahren die Mätresse des sächsischen Kurfürsten und späteren Königs von Polen, August, der als August der Starke in die Geschichte eingegangen ist. Nachdem sie als Geliebte verstoßen worden war, mußte sie bald fünfzig Jahre wie eine Gefangene auf der Festung im südsächsischen Städtchen Stolpen leben. Während dieser langen Zeit wandelte sich die galante Dame in eine Gelehrte, die die unterschiedlichsten Studien betrieb. An ihrer Bibliothek, die dreitausend Bände umfaßte, läßt sich ablesen, wofür sie sich interessierte: „sie bestand aus Werken über Geschichte, Philosophie, Physik, Chemie, Theologie, enthielt auch viele Bibeln, darunter drei Exemplare der Biblia pentabla. Diese lagen staubbedeckt offen auf den Tischen, die aufgeschlagenen Stellen waren alle aus den fünf Büchern Moses und den Psalmen. Viele Stellen waren mit Rothstift angestrichen.“<sup>5</sup>

Aus dem Blickwinkel ihrer Zeitgenossen war die Gräfin durch diese Studien in eine völlig falsche Richtung geführt worden. In unüberhörbar skandalisiertem Ton schreibt der Amtmann weiter: „Der Glaube, auf welchen die Gräfin v. Cosell verstorben, ist schwer zu determiniren, es ist wahr, vor dem letzten Krieg<sup>6</sup> hat

<sup>4</sup> Zitiert nach: Karl von Weber, *Anna Constance Gräfin von Cosell. Nach archivalischen Quellen*, Leipzig 1870, S. 128.

<sup>5</sup> Ebd., S. 130.

<sup>6</sup> Gemeint ist der siebenjährige Krieg.

Defuncta mit verschiedenen Juden, die aus Böhmen und anderen Gegenden zu ihr gekommen, stärkere Connexion als seit der Krieg geendigt und Friede worden, gehabt, dann und wann sind wohl auch zeither Juden zu ihr gekommen, jedoch nicht in so großer Menge wie sonst. Defuncta hat bei ihren Lebzeiten sehr fleißig in den bibliis pentaplis gelesen und sich das jüdisch deutsch vielleicht mit Vorsatz angewöhnt, es ist ferner wahr, daß sie den Sonnabend jeder Woche vor ihren Sabbath gefeiert und den Christen, wenn sich diese dazu brauchen lassen, am Sonntag gern etwas zu schaffen gemacht, auch ist es wahr, daß sie kein Schweinefleisch, keinen im Blut erstickenen Vogel oder ander dergleichen Federvieh, noch einen Fisch ohne Schuppen gegessen, es besteht ferner in Wahrheit, daß Defuncta zwar anfänglich, da sie als Arrestantin nach Stolpen gebracht worden, den hiesigen Gottesdienst besucht, seit vielen Jahren aber nicht mehr in unsere Kirche gekommen ist. Meines Behalts hat Defuncta nicht wissen wollen, an wen sie glauben soll.“<sup>7</sup>

Ob die Gräfin tatsächlich in aller Form zum Judentum übertrat, darüber herrscht Uneinigkeit.<sup>8</sup> Niemand jedoch bestreitet, daß sie hebräisch und jiddisch lernte und sich außerdem mit Speise- und hygienischen Vorschriften gläubiger Juden vertraut machte und nach diesen lebte. Constanze von Cosel wußte also durchaus, woran sie glauben wollte. Eine unzeitgemäße Konversion. Im 18. Jahrhundert begann der umgekehrte Weg: Vom Judentum ins Christentum, vom Hebräischen und Jiddischen zum Deutschen und Französischen.

Wie aber wissen wir überhaupt von dieser Gräfin, die im Jahrhundert der Aufklärung „zurück“ in eine alte Welt konvertierte?<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Ebd., S. 128 f.

<sup>8</sup> Karl von Weber läßt die Frage offen, ob die Gräfin in aller Form zum Judentum übergetreten ist; er schreibt vom „phantastischen Sinn der Gräfin“, der sie „auf sonderbare Abwege führte“: „Sie soll auch die Cabbala und anderen mystischen Unsinn getrieben haben.“ Ebd., S. 121. Ohne Angaben von Quellen verneint Oscar Wilsdorf den Übertritt zum Judentum in seinem Buch *Gräfin Cosel. Ein Lebensbild aus der Zeit des Absolutismus. Nach historischen Quellen bearbeitet*, Dresden/Leipzig 1892, S. 65.

<sup>9</sup> In vielen überlieferten Texten ist von ihrer Beschäftigung mit dem Judentum nicht die Rede; vgl. Richard Roos, Die Gräfinn Cosel, als Staatsgefängene in Stolpen, in: *Morgenblatt für gebildete Stände*, No. 232 vom 28.9.1815, S. 926 f. Häufig wurde ihr Leben in historischen Romanen dargestellt, in deren Mittelpunkt die Liaison mit August dem Starken steht, nicht aber ihr späteres einsames Leben als Gefängene; vgl. Józef Ignazy Kraszewski, *Gräfin Cosel. Ein Frauenschicksal am Hofe August des Starken*, deutsche Bearbeitung von Lieselotte Wohlfahrt, Rudolstadt 1952.

Neben dem zitierten Bericht des Amtmannes hat sich lediglich ein Brief erhalten, der vom Judentum der Gräfin spricht. Im Winter 1761, vier Jahre vor ihrem Tod, bekam die damals bereits einundachtzigjährige Constanze von Cosel Besuch von Charles Joseph de Ligne, den wir dreißig Jahre später als Freund junger Jüdinnen finden werden, die zum Christentum konvertierten. In Lignes Brief an die Gräfin heißt es: „Sie können sich die Gefühle nicht ausmalen, die mich bestürmten als Sie mir neulich für immer Lebewohl sagten. Sie taten dies mit großer Festigkeit, ehe Sie mich an einem Freitagabend um sechs verließen, weil die Mysterien und Zeremonien Ihrer Religion angingen. Sie sprachen zu mir: ‚Allwöchentlich versammeln sich die über die ganze Erde Verstreuten, um den Verheißungen der Propheten zu lauschen. Ich hause nun fast ein halbes Jahrhundert lang einsam in meinem Turm, aber im Gebete vereinige ich mich mit jenen anderen. Ich habe ihre Sprache erlernt und Luther abgeschworen, weil ich seine Erklärungen und Unterscheidungen nicht zu verstehen vermochte. Ich wäre lieber katholisch geworden, wenn ich den christlichen Glauben nicht lieber gänzlich aufgegeben hätte. Hier haben Sie eine unserer Bibeln mit allen meinen rot geschriebenen Anmerkungen. Bewahren Sie dieses Buch mir zuliebe auf. Leben Sie wohl, seien Sie glücklich, leben Sie wohl auf immer‘... Das alles“, so schließt der Brief des Fürsten, „ist in meinem Herzen für immer eingepägt, in dem die Erinnerung an Ihre großen Eigenschaften und die mir erwiesene Güte unauslöschlich bleibt.“<sup>10</sup>

In welcher Sprache, in welcher Schrift die Gräfin die vielen, vielen Seiten füllte, die bei ihrem Tod gefunden wurden, wissen wir nicht. Ihr Nachlaß ist nicht überliefert, ihre Bibliothek verloren.

### Hebräische und deutsche Buchstaben

Auch von jüdischen Frauen dieser Zeit ist kaum etwas überliefert. Am meisten wissen wir über Fromet Gugenheim (1737–1812), die Frau von Moses Mendelssohn und die Mutter von Brendel und Yente, die unter den Namen Dorothea Schlegel und Henriette Mendelssohn die Zeiten überdauerten. Zwar sind nur sieben

<sup>10</sup> Zitiert nach *Juden und Judentum in deutschen Briefen aus drei Jahrhunderten*, hrsg. und erläutert von Franz Kobler, Wien 1935, Nachdruck: Königstein/Taunus 1984, S. 114 f.



Briefe der Fromet Gugenheim überliefert – fünf in hebräischen Buchstaben geschriebene Familienbriefe sowie zwei in deutscher Schrift<sup>11</sup> – doch in einem kleinen Buch, das nicht *von* ihr, sondern *an* sie geschrieben wurde, bekommt sie Kontur: In den Verlobungsbriefen, die Moses Mendelssohn an seine künftige Frau richtete, und die 1929 in einem der ersten Bände der großen Mendelssohn-Gedenkausgabe in hebräischer Schrift und jüdisch-deutscher Sprache und 1936 ins Deutsche transkribiert erschienen.<sup>12</sup> Doch wer sollte sie da noch lesen? Ein verlorenes Buch. Ein Buch ohne Adressaten.

Die Briefe der jungen Hamburgerin Fromet Gugenheim, die seit 1761 mit einem Berliner Gelehrten korrespondierte, den sie später heiraten sollte, waren sicher nicht an „Moses Mendelssohn“ gerichtet, denn dies war der Name eines Autors philosophischer und theologischer Arbeiten und des Freund von Christen. Der Bräutigam dagegen nennt sich Mausche mi-Dessau, Moses aus Dessau, und an diesen hat sich wohl auch seine Braut gewandt. Und sicher schrieb sie ebenso wie er eine Art von Text, für die es in der jüdischen Tradition wenig Vorbilder gab – Liebesbriefe, dieses privilegierte Genre des 18. Jahrhunderts. Briefe um Herz und Gefühl, um Literatur und Philosophie, Briefe, in denen sich Sprachen und Traditionen mischen. „Meine liebe Fromet, teuerste Fromet“, heißt es in den Briefen an sie, und manchmal wird die Braut auch als Mann apostrophiert. „Lachen Sie nit, Herr Doctor! über meine verliebte Philosophie! Glauben Sie, daß wir Philosophen alle eine seltsame Figur machen, wenn wir verliebt tuhn wollen. Und also bleibt es dabey, daß meine Seele zu Hamburg ist, und ich den

<sup>11</sup> Vgl. Eva J. Engel, Fromet Gugenheim. 6. Oktober 1737 – 5. März 1812, in: *Die Juden in Hamburg 1590–1990. Wissenschaftliche Beiträge der Universität Hamburg zur Ausstellung 'Vierhundert Jahre Juden in Hamburg'*, hrsg. von Arno Herzig, Hamburg 1991, S. 235, Anm. 2. Eva Engel veröffentlichte einen der deutsch geschriebenen Briefe (an Elise Reimarus vom 30.3.1786, also kurz nach Mendelssohns Tod), vgl. Eva Engel-Holland, Fromet Mendelssohn an Elise Reimarus. Abschluß einer theologischen Tragödie, in: *Mendelssohn-Studien* 4 (1979), S. 199. Fünf Briefe in hebräischer Schrift finden sich in Moses Mendelssohn, *Gesammelte Schriften. Jubiläumsausgabe* (im Folgenden zitiert als JuB), hrsg. von F. Bamberger u.a., Bd. 19, Stuttgart 1974, S. 144, 173 f., 196 f., 217 und S. 310. Der zweite deutsch geschriebene Brief an Johann Friedrich Reichard soll im Band 21 der JuB erscheinen.

<sup>12</sup> In einem Privatdruck der Familie Mendelssohn, und somit der Öffentlichkeit nur sehr beschränkt zugänglich, waren einige dieser Briefe schon einmal in deutscher Schrift gedruckt worden: *Briefe Moses Mendelssohns. Als Manuskript gedruckt*, Berlin 1892; vgl. JuB 19, S. XVIII.

Vergnügungen bey=wohne, die in der so angenehmen Gesellschaft vorgenommen werden. Leben Sie wohl, liebste Fromet! Und erinnern sich beständig, daß mein Geist in ihrer Stub herum=schwärmt. Ich verharre ihr unveränderlicher Verehrer und Freund ha-koton Mausche-mi Dessau“,<sup>13</sup> so schreibt er am 16. Juni 1761.<sup>14</sup> Skandiert werden diese Passagen von hebräischen Gruß- und Anredeformeln, von Hinweisen auf Feste und Rituale, die der Braut offenbar ebenso geläufig waren wie dem gelehrten Bräutigam. Gerade diese Mischung macht die Briefe so ungewöhnlich. In einem Satz ist von Julies Briefen in Rousseaus *Héloïse* die Rede, im nächsten von den Lesungen aus Jeschajahu, in christlich-deutscher Tradition Jesaja, Kap. 40 am Gedenksabbath für die Zerstörung des Tempels in Jerusalem.

Diese Briefe zeigen genau die Bruchlinie zwischen einer weitgehend isolierten jüdischen Welt und der sakularisierten Welt der christlich dominierten europäischen Kultur, deren Götter Rousseau, Voltaire und Shaftesbury hießen, deren Sprache das Französische und deren Glaube der Fortschritt der Menschheit war. Auf dieser Bruchlinie haben sich – soweit aus den Antworten des Bräutigams ersichtlich – auch die Briefe der Fromet bewegt. Ihre Sprachen waren Jiddisch und Hebräisch, zur Zeit der Korrespondenz lernte sie intensiv Französisch. Zusammen mit ihren Freundinnen las sie die zeitgenössische Literatur, und noch sah es so aus, als ob diese beiden Traditionen nebeneinander bestehen könnten. Man konnte offenbar jüdisch heiraten und trotzdem verliebt sein, man konnte sich dieser seltsamen Welt aus Liebesgeschichten und umstürzlerischen Ideen nähern, ohne das Judentum zu verlassen. Man konnte in Bäder reisen und dort mit gebildeten Damen des Hochadels französisch plaudern und sich dann zur Begrüßung des Sabbaths zurückziehen, wie es beispielsweise Rösl Meyer tat, die Mutter von Sophie von Grotthuß und Marianne Eybenberg, die mehrfach mit Moses Mendelssohn nach Pyrmont ins Bad reiste.<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Hebr. der geringe Moses aus Dessau.

<sup>14</sup> Moses Mendelssohn, *Brautbriefe*. Mit einer Einführung von Ismar Elbogen, Königstein/Taunus 1985, S. 37 f.

<sup>15</sup> Alexander Altmann spricht von zwei gemeinsamen Reisen in den Sommern 1773 und 1774; vgl. Alexander Altmann, *Moses Mendelssohn. A Biographical Study*, Philadelphia 1973, S. 283. Von Rösl Meyer ist lediglich ein Brief vom Sommer 1774 in hebräischen Buchstaben an Fromet Gugenheim überliefert, vgl. JuB 19, S. 195 f.

Die Mütter der ersten akkulturierten Jüdinnen bewegten sich also in einer Welt, deren Sprache sich vom Jiddischen zum Deutschen wandelte, das aber immer noch in hebräischen Buchstaben geschrieben wurde.<sup>16</sup> Diese Schriftgrenze markierte auch die Grenze der Akkulturation: Man blieb eine Gruppe mit besonderer Religion, Tradition und Kultur, die sich von der Mehrheit unterschied. Man blieb Jude in Deutschland. Innen und Außen waren klar begrenzte Bereiche: Innen verständigte man sich in einer Schrift, die Gemeinschaft stiftete, anderen aber kaum zugänglich war, und für den Kontakt mit der Außenwelt bewegte man sich in zwei weiteren Schriften, der deutschen und der lateinischen.

### Sprachwechsel/Schriftwechsel

Die Aufgabe der hebräischen Schrift als Verständigungsmedium signalisiert, daß sich dieses Selbstverständnis auflöst. Lange vor der Taufe werden damit Eintrittsbillets in eine andere Kultur gelöst: Bereits um 1790 begannen junge Jüdinnen, ein ausgedehntes Briefnetz in deutscher und lateinischer Schrift zu spannen. 1793 datieren die ersten überlieferten Briefe von Fradchen Liepman (Friederike Liman) und Sara Fränkel (Sophie Pobeheim) an Rahel Levin Varnhagen, 1795 die ersten von Esther Gad (Lucie Do-meier) und Sara Meyer (Sophie von Grotthuß), und alle wurden in deutschen Buchstaben geschrieben; Einsprengsel aus dem Jiddischen erscheinen in diesen Korrespondenzen nicht in hebräischer, sondern in lateinischer Schrift.<sup>17</sup> Damit sind sie als Fremdwörter markiert, als Wörter also, die keinen direkten Weg ins Deutsche nehmen. Sie sind näher an einer anderen Sprache, dem Französischen, in das die Korrespondentinnen gerade auch bei der Reflexion der Schwierigkeiten des Akkulturationsprozesses wechseln. Die andere Sprache war damit unverzichtbar; ohne sie konnte man sich nicht in der deutschen Sprache bewegen. Französisch ermöglichte einen Abstand; nur diese Sprache war fern genug vom Jiddischen, das man im Deutsch der Mütter noch so gefährlich durchhören konnte. Sprach man Französisch, dann hatte man ei-

<sup>16</sup> Auch Mendelssohns Übersetzung des Pentateuchs ins Deutsche von 1780 bis 1783 erschien in hebräischer Schrift; sie sollte Juden, die des Hebräischen nicht mächtig waren, wieder an diese Sprache heranführen.

<sup>17</sup> Für die ersten beiden Briefwechsel hat dies Birgit Bosold überprüft, der ich für viele Hinweise und Anregungen danken möchte.

nen deutschen Akzent, denselben wie alle andern auch. Und über diese Identifizierung ließ sich dann wieder ein Unterschied einführen: Man konnte Jüdin sein. Aus Paris schreibt Rahel Levin am 14.3.1801 an ihren Bruder Ludwig Robert: „Ich versichere dich, ich *sage* hier allen Leuten, daß ich eine «Jüdin» bin; eh bien! le même empressement. Aber nur ein Berliner Jude kann die gehörige Verachtung und Lebensart im Leibe haben; ich *sage* nicht: hat sie. Ich versichere dich, ordentlich eine Art *contenance* giebt's einem auch hier, aus Berlin zu sein und Jude, wenigstens mir; ich weiß darüber Anekdoten.“<sup>18</sup>

Ein Brief in zwei Sprachen und Schriften, eine Passage, die gespaltene oder auch doppelte Identität ermöglicht. Eine Identität auch, die sich in keine erzählbare Geschichte bringen läßt. An ihre Schwester Rose Asser in Den Haag schreibt Rahel Levin, die inzwischen als preußische Diplomategattin Friederike Varnhagen in Karlsruhe lebt: „Ich war Jüdin, nicht hübsch, ignorant, ohne *grâce*, sans talent et sans instruction: ah ma soeur, c'est fini; c'est fini avant la fin réelle. Nichts hätte ich anders machen können.“<sup>19</sup>

In einer Art Karneval der Sprachen und Schriften entkommt man eindeutigen Zuschreibungen. Einen sehr amüsanten inszeniert Friederike Liman, eine jüdische Jugendfreundin Rahel Levins, in einem Brief an diese aus Berlin vom Februar 1801 nach Paris, in dem das Französische auffallend fehlt: Sie sei mit Esther Gad und der Schauspielerin Friederike Unzelmann auf einem Maskenball gewesen, alle drei in derselben Verkleidung. Mit einer Gruppe anderer Masken habe man zuerst Italienisch und dann Englisch gesprochen, um nicht erkannt zu werden, bis ein Mann meinte „wir wären aus Babilon da wir alle Sprachen sprächen“.<sup>20</sup>

Eine dritte Schrift, die quadratischen Buchstaben des Hebräischen mit ihrer umgekehrten Schreibrichtung, signalisieren dagegen ein Ende des Karnevals – diese Schrift läßt sich nicht vermischen. Tauchen hebräische Wörter in den Briefen auf, dann läßt sich das als Signal eines Konflikts lesen. In einem dreisprachigen

<sup>18</sup> *Rahel. Ein Buch des Andenkens für ihre Freunde*. zitiert nach: Rahel-Bibliothek. Rahel Varnhagen, Gesammelte Werke, hrsg. von Konrad Feilchenfeldt, Uwe Schweikert, Rahel E. Steiner, München 1983, Bd. I, S. 237; künftig zitiert als GW.

<sup>19</sup> Brief vom 22.5.1817; GW II, S. 463.

<sup>20</sup> Brief vom 20.2.1801; Sammlung Varnhagen, Biblioteka Jagiellonska, Krakau, Kasten 109. Transkription von Birgit Bosold, die den Briefwechsel zur Edition vorbereitet.

Brief Rahel Levins vom 8. August 1794 aus Breslau an ihre Geschwister in Berlin wird dies besonders deutlich. Zusammen mit ihrer Mutter, ihrer Schwester und dem obligatorischen männlichen Reisebegleiter, Josef Haltern, der deutsche Literatur ins Hebräische übersetzte, war sie nach Schlesien aufgebrochen, um dort die Familie ihres Cousins zu besuchen, die im orthodoxen Judentum verwurzelt war. Der Anblick der „Böhmen“, wie traditionell gekleidete und vor allem chassidische Juden in der Familiensprache der Levins genannt werden, wirkt wie ein Schock. Der Wechsel ins Französische, einem dem Deutschen und auch dem Jiddischen fremde Sprache, ermöglicht Distanz. Denn das „Geschrey“, wie Rahel das Sprechen der Juden bezeichnet, ist ein Geschrei in einer Sprache, die dem Deutschen gefährlich nah ist. Das Französische bewirkt Entfernung, und eine Erinnerung an die politische Bedeutung Frankreichs bietet ein Set ungewöhnlicher Metaphern, mittels derer Rahel ihren Körper aus den gefährlichen Begegnungen mit einer verdrängten Geschichte herauszieht: Sie inszeniert ihn als Schauplatz eines republikanischen Spektakels. Der Brief beginnt folgendermaßen: „Mit welche Worte soll ich daß sagen was Mich dir gern mit einem einzigen Schrey mitheilen möchte. Der erste süße Augenblick ist der brief von euch den ich jetzt Morgens um 8 schon habe und *gleich* antworte denk dir Hans eine prolongirte Probesgaße aber die heuser nach dem Himmel zu spitzig und *millionarden* Böhmen, und welche?! wie man sie bey uns *nie* siht dans cette rue une maudite maison ou il falloit decsendre < . . > je decsends et m’imagine de trouver une chambre, quoique la *maison* m’otoit le *reste* de ma bonne humeur. aber nun rede ich mit marcus . . . , j’ecris les horreurs en franc:“. Und wieder ein Sprachwechsel: „die Gaß war voll Geschrey *dieses* Geschrey kam aus lauter böhmische Münder und wäre meins nicht so sehr fest verschloßen wenn ich *nicht* spreche, so hätt’ es sich für erstaunen geöffnet < . . >. dabey war eine *colonie* flöhe auf meinem Leibe glücklich, die sich ihn seit voriger Nacht zur Insul ihrer freiheit und gleichheit ausgesucht haben, die freiheit nahmen sie sich, und gleich stark lieffen und achen sie, sie müßen auch wenigstens die Entstehung der Republik gefeuert haben“. Und nun, nachdem der Körper wie nach Frankreich emigriert ist, der Wechsel in die dritte Sprache: „während den Bensch<sup>21</sup> ward ich aber bald ohnmächtig aus flöh schmerz Ermüdung langeweile traurigkeit und Schrek, *beson-*

<sup>21</sup> Hebr: Gebet, Tischgebet.

ders aber von *flöhe*. ve imro omein.“<sup>22</sup> Einen Absatz später kann sie die Sprache, die sie hier selbst einführt, plötzlich nicht mehr verstehen. Sie berichtet, daß im benachbarten Hof die „Böhmen alle Morgen in Mistischer Sprache die sie die heilige nenen ihm bis in sein Wolkenpalais hinein schreien; denk nicht daß es übertrieben ist ich konte jedes heilige Wort hören, und nachsagen indem ich's hörte, mama wuste auch genau was sie sagten“.<sup>23</sup> Ganz unbekannt kann dies auch der Tochter nicht gewesen sein, denn sie konnte die „heiligen Worte“ nicht nur hören und nachsagen, sondern auch aufschreiben. In ihrer Darstellung des Morgengebetes nennt auch sie den Adressaten des „Geschreys“ nicht und folgt damit der Tradition, nach der der Name Gottes nicht genannt werden darf. In ihrem Brief zieht sie diesen nicht nennbaren Gott noch einmal auf ihre Seite: Alle Passagen im Brief, die im Haus des Onkels spielen, sind Französisch geschrieben, die Außenszenen dagegen Deutsch. Und auch Er, der unnennbare, wohnt in einem Wolkenpalais, nicht etwa in einem Wolkenpalast.

Als Rahel Levin Anfang 1809 einen Abschiedsbrief an ihre Mutter verfaßt – eine programmatische Abrechnung mit der Lebensform einer jüdischen Familie – finden wir auch hier die quadratischen Buchstaben der hebräischen Schrift: „*Nebich!*“ habe die Mutter gesagt, so heißt es da, während die Tochter ihre große Klage in den strengen Buchstaben der deutschen Schrift formuliert.<sup>24</sup>

Signalisieren hier die unterschiedlichen Schriftzeichen einen Abgrund des Mißverstehens, so garantieren Begegnungen in derselben Sprache und Schrift noch lange nicht, daß ein Raum des Verstehens entsteht. Vor allem die Briefwechsel von Frauen dieser Generation mit deutschen Schriftstellern zeigen deutlich, daß alle Versuche, von ihren schwierigen Passagen zwischen Sprachen und Kulturen zu erzählen, schweigend übergangen werden. Weder Goethe, der mit den Meyer-Schwestern korrespondierte, noch Jean Paul, von dem ein Briefwechsel mit Esther Gad überliefert ist, antworten jemals auf Erinnerungen an die verborgene Tradi-

<sup>22</sup> Hebr: und so saget Amen.

<sup>23</sup> Der Brief wurde von Ursula Isselstein erstmals publiziert; er wird hier zitiert nach Ursula Isselstein, *Der Text aus meinem beleidigten Herzen. Studien zu Rahel Levin Varnhagen*, Torino 1993, S. 55. Vgl. auch Isselsteins eingehende Interpretation, S. 343–36.

<sup>24</sup> Vgl. meine Studie „*Antworten Sie mir!*“ *Rahel Levin Varnhagens Briefwechsel*, Basel und Frankfurt/Main 1990, S. 63 ff., wo dieser Brief an die Mutter erstmals mitgeteilt wurde.

tion.<sup>25</sup> Einer dagegen reagiert. Charles Joseph de Ligne, der vom Judentum der Gräfin Cosel berichtete, schreibt um 1798 ein *Mémoire sur les juifs*, das er mit einem Widmungsgedicht an Sara Meyer – inzwischen Baronin Sophie von Grotthuß – schickt, die er in Töplitz kennengelernt hat:

*„En envoyant mon mémoire sur les Juifs à Madame la baronne de Grotthus.*

Femme sans préjugés, n'en voulant à personne,  
à Jésus pas plus qu'à Luther,  
que je veux que l'on abandonne,  
ses temples n'ayant pas bon air!  
Du peuple ancien dont la belle naissance  
le dispense de vains quartiers,  
sot orgueil des nobles altiers;  
recevez par moi la défense,  
on n'y va pas chercher un Vitikin  
pour en tirer son origine.  
De Charlemagne la racine  
ne vaut pas mieux que Tubalkin.

Chez les Hébreux, nuls généalogistes,  
d'apocryphes ayeux ne firent point de listes.  
(Nous rencontrons chez les Chrétiens  
plutôt que chez eux des Cains.  
Et dans tant de sanglantes guerres,  
n'égorgeons-nous pas de même nos frères?  
Hélas! l'on ne voit point de Salomon chez nous,  
et point de Josué, car à chaque bataille  
je me disais: mon Dieu, que le soleil s'en aille!  
Amis, comme ennemis, ainsi nous pensions tous.  
Le pauvre prête au ridicule  
peut-être quelquefois dans ce petit écrit.

<sup>25</sup> Vgl. dazu genauer Barbara Hahn, *Unter falschem Namen. Von der schwierigen Autorschaft der Frauen*, Frankfurt/Main 1991, S. 36–45 und 62–69.

Mais ses vices de coeur, ni même de l'esprit  
 ne tombent point sous ma férule,  
 et j'avilis qui l'avilit.)  
 La barbe de l'israélite  
 et son chant nasillard  
 sont de nos capucins aussi le même rite.  
 Ceux ci sont plus encore ennemis de chaque art,  
 mais l'autre plein d'adress,  
 d'activité de toute espèce,  
 au lieu de le pousser à bord,  
 est, si l'on veut, propre à tout.  
 Vous élève d'une Amélie!  
 L'esprit de Frédéric féconde votre esprit,  
 parfaite femme et tendre amie  
 dont la beauté, le coeur plus encore séduit!  
 Recevez mon serment d'être à vous pour la Vie.<sup>26</sup>

Im *Memoire* selbst, einer scharfen Kritik an der Überheblichkeit der Christen gegenüber den Juden, die verschiedentlich gar als zionistische Position avant la lettre interpretiert wurde,<sup>27</sup> werden Juden auf doppelte Weise aus der christlichen Gesellschaft hinauskatapultiert. Seit Gott die Juden verlassen habe, so beginnt de Ligne seinen Text, waren sie niemals beliebt, weil die Lebensbedingungen in den verschiedenen europäischen Ländern sie „betrügerisch, feig, lügenhaft und niedrig gesinnt, und diese vier Gefühle, von ihren Zügen widergespiegelt, verschönern sie nicht. Sie sind weder Diebe noch Mörder, noch roh. Man gebe ihnen einen Staat oder einen guten Zufluchtsort, und sie werden aufhören, so zu sein wie sie jetzt sind.“<sup>28</sup> Könnten sie anders leben, würden ihre Arbeitsmöglichkeiten und ebenso die Arbeitsbedingungen verbessert, verschwänden auch der Schmutz und Unrat, der sie umgibt. De Lignes Argumentation zielt also gerade nicht auf Akkulturation, sondern auf die Beibehaltung von Besonderheiten. Besondere Kleidung, besondere Lebensformen. „In allen europäischen

<sup>26</sup> Die Handschrift des Gedichts wird in der Sammlung Varnhagen, Kasten 108, aufbewahrt. Französischer Erstdruck in: *Annales Prince de Ligne*, Tome XI (1930), S. 103–104.

<sup>27</sup> Vgl. N.M. Gelber, Zur Vorgeschichte des Zionismus, Wien 1927, S. 33–38; Joseph Schulsinger, Un Précurseur du Sionisme au XVIII<sup>e</sup> siècle: Le Prince de Ligne, in: *Annales Prince de Ligne* XVII (1936), S. 59–87.

<sup>28</sup> Charles de Ligne, Abhandlung über die Juden, in: *Der Fürst von Ligne. Neue Briefe*, aus dem Französischen übersetzt und herausgegeben von Victor Klarwill, Wien 1924, S. 187–199, hier S. 189 f.



Hauptstädten gibt es Judenviertel. Man baue sie neu und reinlich wieder auf und versehe sie mit fließenden Rinnsalen. Man kleide die Juden in lange orientalische Gewänder mit gleichartigen hübschen Mützen. Man gebe ihnen eine ihren Neigungen entsprechende Arbeit, und ihr Gewimmel, welches dem des Ungeziefers gleicht, das vor unseren Augen auf ihren Bärten, ihren rötlichen Haaren und ihren abscheulichen Gewändern umherkriecht, wird sich in eine gesunde, reinliche, schöne und nützliche Bevölkerung verwandeln.“<sup>29</sup> Ziel ist durchaus nicht die bürgerliche Gleichheit, Ziel ist auch nicht die Aufhebung von Unterschieden. Juden sollen an besonderen Orten leben und von anderen – den Christen – eine Gesellschaftsordnung zugebilligt bekommen. Neben den sauberen Ghettos mit exotisch gekleideten Menschen sollen sie dort, wo die europäischen Landkarten weiße Flecken aufweisen, als Kolonisatoren arbeiten und die „Landes bei Bordeaux, die Puszten in Ungarn und die Steppen in der russischen Tatarei urbar machen“. Ein besonderes Volk also, abgeschoben ins Leere. Dann, so schließt de Ligne, „würden «sie» aufhören, das häßlichste Volk der Welt zu sein. Ich begreife sehr gut die Gründe des Abscheus vor den Juden. Es ist aber hohe Zeit, daß er aufhört. Ein Zorn, der achtzehnhundert Jahre dauert, scheint mir lange genug gewährt zu haben.“<sup>30</sup>

Ob und wie Sophie von Grotthuß darauf reagierte, wissen wir nicht; in ihren parallel geführten Briefwechseln mit Goethe und Rahel Levin ist von diesem Text nicht die Rede. Was wäre darauf zu antworten gewesen? Gar von einer Frau, die gerade versucht, jegliche Besonderheit hinter sich zu lassen? Dem Schweigen der großen Dichter tritt hier ein Reden gegenüber, das Juden und ebenso Jüdinnen eine Besonderheit zuschreibt. Fremde, exotische Wesen, wenn sie Frauen sind, auch schöne Wesen, „man betrachte“, so schreibt de Ligne, „aber die Schönheit ihrer Frauen und Töchter“.<sup>31</sup>

In der Sprache der Akkulturation wird hier also eine Position formuliert, die zu einer schärferen Ausgrenzung führt als das Schweigen. Böhmisches Bäder, in denen man vorwiegend europäisch sprach, waren durchaus nicht nur Inseln eines zukünftigen Europas. Auch im Land der Zukunft selbst, das seit 1800 zum Reiseziel akkultuierter Jüdinnen wurde, traf man offenbar auf Ausgrenzungen. Als erste reiste Rahel Levin im Sommer 1800

<sup>29</sup> Ebd., S. 190.

<sup>30</sup> Ebd., S. 199.

<sup>31</sup> Ebd., S. 191.

nach Frankreich, wo sie sich fast neun Monate aufhielt. Ihre Briefe aus Paris, das sie als unbeschreiblichen und unbeschreibbaren Ort skizziert, wenden sich – wie bereits die aus Breslau – fast nur an ihre Familie in Berlin, selten an die Gäste des Hauses, die sie ja ebenfalls zurückgelassen hat. Am 25. September 1800 heißt es in einem Brief an ihre Schwester: „Von Paris auch nichts; ihr sollt schon alles erfahren. Der Ort ist ungeheuer; unter jedem Gesichtspunkt, und für mich, die übrige polizirte Welt konzentriert. Eben so modern, angefüllt mit allen gewesenen Zeitaltern, die es zerbrochen und schwankend, zum allgemeinen Zergehen – wenn nicht Zerplatzen –, in sich hält. Es läßt sich nichts Einzelnes darüber sagen. Wie über die Welt selbst; das Widersprechendste, was Leute – die zu Hause kommen etwa – darüber sagen können; ist alles wahr.“<sup>32</sup>

Paris ist nicht so offen und durchlässig, wie sie es erträumt hatte; einmal schreibt sie, daß sie niemanden habe, mit dem sie ins Theater oder spazierengehen könne. Auch in der deutschen Kolonie, die sich 1800 in Paris sammelte, war offenbar nur eingeschränkt Platz für die „Jüdin“ Rahel Levin; in Wilhelm von Humboldts Korrespondenzen mit Goethe bspw. ist nie die Rede von ihr, obwohl sie sich persönlich kannten, während Humboldts Bekanntschaft mit Germaine de Staël ausführlich erörtert wird.<sup>33</sup> Und nie berichtet Rahel Levin von Bekanntschaften mit Franzosen; einmal nur bittet sie um ein Empfehlungsschreiben an Madame de Genlis, die sie besuchen möchte.<sup>34</sup> Aus dem Aufenthalt in Frankreich resultiert keine engere Freundschaft, und keine Korrespondenz knüpft einen Kontakt zwischen Paris und Berlin.

Ähnlich isoliert wie Rahel Levin scheint auch Dorothea Schlegel gewesen zu sein, die 1802 nach Frankreich kam. Klagen über Armut und Einsamkeit prägen die Briefe. Andere jüdische Freundinnen Rahel Levins wie Sophie Pobeheim und Ernestine Goldstücker berichten in ihren Briefen aus Paris ebenfalls, daß sie fast nur mit deutschen Juden Umgang hätten und in einer Art Enklave lebten. Erst Henriette Mendelssohn, die seit 1808 jahrelang als Erzieherin in Paris lebte, scheint einen deutsch-französischen Zir-

<sup>32</sup> GW I, S. 213 f.

<sup>33</sup> Vgl. bspw. Humboldts Brief an Goethe vom 30.5.1800, in: *Wilhelm von Humboldt. Sein Leben und Wirken, dargestellt in Briefen, Tagebüchern und Dokumenten seiner Zeit*, hrsg. von Rudolf Freese, Darmstadt 1986, S. 312.

<sup>34</sup> Brief an die Schwester Rose Asser aus Paris vom 29.11.1800; GW I, S. 215.

kel von Dauer um sich gesammelt zu haben.<sup>35</sup> Frankreich ist ein Land, in dem man nur auf eine Weise leben könne, schlußfolgert Rahel Levin 1809 in einem Brief an Rebecca Friedländer: „Wir wollen nach Frankreich! Aber nicht fixiert! Immer als Reisende, und so ewig bleiben, wenns uns gefällt.“<sup>36</sup> Ewige Passagiere – immer unterwegs zwischen Ländern, Kulturen, Traditionen und Sprachen – das wäre denkbar. Wenn man so leben könnte.

## Über Deutschland

Ein offener Konflikt zwischen diesen widerstreitenden Identitäten entzündet sich 1814, als Reaktion auch auf den Schub nationalistischer Äußerungen, die die Erhebung von 1813 begleiten. Er entzündet sich an einem französischen Buch, das nicht nur den Franzosen, sondern eben auch den Deutschen erklärt, was gebildete Europäer über Deutschland denken. Germaine de Staëls in Frankreich verbotenes Buch *De l'Allemagne* löst einen Aufschrei deutscher Jüdinnen gegen das hier gezeichnete Bild Deutschlands aus. Sophie von Grotthuß schreibt einen ungedruckten Essay *Ansichten einer deutschen Frau* und will eine Broschüre verfassen, die Goethe nach einer Auseinandersetzung über de Staëls Buch zugesandt werden soll.<sup>37</sup> Lucie Domeier, die frühere Esther Gad, verfaßt in kürzester Zeit ein Buch, das im Sommer 1814 auf Englisch und im Dezember desselben Jahres auch auf Deutsch erscheint,<sup>38</sup> und

<sup>35</sup> Vgl. bspw. die Schilderung von Karl August Varnhagen in seinen *Denkwürdigkeiten des eigenen Lebens*, hrsg. von Konrad Feilchenfeldt, Bd. 2, Frankfurt/Main 1987, S. 148 ff.

<sup>36</sup> GW IX, S. 29.

<sup>37</sup> Sophie von Grotthuß, *Ansichten einer deutschen Frau*. Sammlung Varnhagen, Kasten 78. Am 25. November 1814 schreibt sie an Goethe: „würden Sie mir wohl erlauben daß ich in einen kleinen Aufsatz der einige Anschuldigungen der Fr. von Fouqué gegen dem Werk der Frau v. Stael de L'Allemagne widerlegen soll, einiges aus Ihren vortrefflichen Brief den Sie mir voriges Jahr über diesen Werke geschrieben citiren darf? ohne diese Erlaubniß geschieht es nicht, zu sehr ehre ich Ihr Vertrauen um mich deßen unwürdig zu machen.“ Brief vom 25.11.14, Goethe-Jahrbuch XIV (1893), S. 60; nach der Handschrift im Goethe-Schiller-Archiv, Sign. 28/375.IX, revidiert.

<sup>38</sup> Vgl. *A critical analysis of several striking and incongruous passages in Madame de Staëls work on Germany, with some historical accounts of that country*. By a German, London 1814; die deutsche Ausgabe erschien unter dem Titel: *Kritische Auseinandersetzung mehrerer Stellen in dem Buche der Frau von Staël über Deutschland. Mit einer Zueignungsschrift an den Herrn Jean Paul Richter*. Aus dem Englischen übersetzt von der Verfasserin des Originals. Hannover 1814.

Rahel Levin initiiert eine Debatte unter ihren Freunden.<sup>39</sup> Am 23. Mai 1814 schreibt sie aus ihrem damaligen Emigrationsort Prag an ihren späteren Mann Karl August Varnhagen, der sich als Offizier in russischen Diensten im besetzten Paris aufhält: „Gott! wenn ich nur wüßte, wie lange Du noch im unseligen Paris bleibst. Denk! Endlich gefällt auch mir Frankreich nicht. Seine Liebenswürdigkeit und Geselligkeit ist zu sehr, zu lange, für zu lange zerrüttet; welches sonst sein ganzer namenloser Reiz war; unseliges Vorvok! (wie Vortrab!). Nur in einzelnen Franzosen findet man noch, was ihm sonst als Depot eines Teils der kollektiven Person *Franzose* mit sich herzutragen gegeben war. – Frau von Stael radottirt in ihrem Buche ‚de l’Allemagne‘. Ueber die Ehescheidung ist sie platt und dumm, und sich selbst aus Angst und Furcht ungetreu; bis zur Empörung. Sotte! habe ich an den Rand geschrieben. Wenn jemand, der Deutschland nicht kennt, ihr Buch – *Buch!* lose, sich selbst aus der Regierung gesprungene Gedanken, *Gedanken!* Bemerkungen, Appercu’s, *Lektüre*, die nicht wieder als Blut zu Blut aufgenommen ward – liest, so muß er’s für ein finsternes, kaltes Rattenloch halten, wo traurige Fantasmagorien umhergehen, die Gott zur Ehrlichkeit verdammt hat; und wo dann und wann einer sitzt und verzaubert meditiert: auch hat sie noch im Großen solche Zaubernester als unsere Universitäten beschrieben: so traurig sie selbst ist: die Frau ohne Sinne und Musik. Macht sie nicht, als ob Frankreich das lustiglichsste Land für Augen, Ohr und Fell wäre, und lauter griechische Tempel zu Wohnungen hätte! Man friert wie bei uns: und unser Wetter ist eben so gut! < . . > Der lieben Stael ihr Buch ist für mich nichts anderes als ein lyrischer Seufzer, nicht die Conversation in Paris machen zu können“.<sup>40</sup>

Was aber ist so skandalisierend an der „lieben Staels“ Buch? Es wird als Dokument einer falschen und unnötigen Ausgrenzung kritisiert, weil ihm eine Sichtweise eingeschrieben ist, die Deutsch und Französisch nur als zwei konträre Modi des Sprechens und Denkens wahrnehmen kann. Alles, Sprache und Kultur, Wissen-

<sup>39</sup> Ein Brief an Friedrich Gentz über das Buch der Staël ist verlorengegangen. Erhalten ist lediglich Gentz’ Antwort vom 15.6.1814, in der es heißt: „Über die deutsche Literatur sind einige schöne Kapitel darin. Alles übrige ist jedoch ausstaffierter Schund. . . Da aber niemand, auch mit dem höchsten (sogenannten) Talent, etwas Größeres ausdrücken kann, als in ihm ist, so liefert sie in ihren besten Kompositionen doch nur *emphatisches Geschwätz*.“ Rahel Varnhagen, *Briefwechsel*, hrsg. von Friedhelm Kemp, München 1979, Bd. III, S. 152.

<sup>40</sup> GW V, S. 369 f.

schaft und Literatur, scheint in gegensätzliche Formen zu verfallen, deren Seiten mit den beiden Nationen identifiziert werden. Während Caroline de la Motte Fouqué, die ebenfalls eine Kritik an Germaine de Staëls Buch schrieb, sich auf die Seite des Deutschen wirft und dieses gegenüber Staëls Kritik einfach umwertet, während sie also dies Schema einer kontrapunktischen Teilung in komplementäre Seiten beibehält,<sup>41</sup> lesen Lucie Domeier und Rahel Levin Varnhagen den Staëlschen Text anders. Sie können und wollen diese Darstellungsform, die Deutschland und Frankreich in dieser Weise gegeneinander stellt, nicht akzeptieren. Sie weisen nach, daß Germaine de Staël ein schlechtes, unlogisches, widersprüchliches Buch geschrieben hat, das ihnen auf falsche Weise die Lust an Frankreich vergällt. Lucie Domeiers Kritik, übrigens das erste theoretische Buch einer deutschen Jüdin, ist auch von der Schreibweise her ungewöhnlich, weil es wie eine Textmontage gearbeitet ist. Es zerteilt Germaine de Staëls Aussagen nicht nach falsch und richtig, sondern konzentriert sich darauf, die erstaunlich widersprüchlichen Statements der Autorin aneinanderzureihen und diese dann zu kommentieren. Meist weist sie nach, daß de Staël keinesfalls Besonderheiten der beiden untersuchten Länder beschreibt, sondern Grundsätzliches, alle Länder Auszeichnendes und manchmal auch Banales recht willkürlich auf die eine oder die andere Seite projiziert. Lucie Domeier liest de Staëls Buch als Dokument einer falschen Darstellungsweise, soll es um die Charakterisierung zweier europäischer Länder gehen, wobei ihr eigenes anonymes Buch – die englische Aussage ist „written by a German“, die deutsche von „einer deutschen Frau“ unterzeichnet – aus dem Blickwinkel Englands geschrieben, weiteren Abstand gewinnt. Von einem englischen Publikum gelesen, so ihr Argument, wird das Buch noch unbrauchbarer. Engländer seien zwar des Französischen mächtig, sehr selten aber lernten sie deutsch – mehr Engländer sprechen „lateinisch, griechisch, und selbst arabisch“ als deutsch, schreibt sie an einer Stelle –,<sup>42</sup> und dieser kulturelle Abstand würde durch das Buch nur immer mehr verstärkt, statt

<sup>41</sup> Caroline de la Motte Fouqué, Einige Worte über das neueste Werk der Frau von Staël *De l'Allemagne*, in: *Die Musen* (1814), S. 234–239. Vgl. auch Caroline de la Motte Fouqué, *Über deutsche Geselligkeit in Antwort auf das Urtheil der Frau von Staël*, Berlin 1814. Vgl. dazu auch Monika Bosse, *Esquisse de la Réception du livre De L'Allemagne, en Allemagne*, in: *Cahiers Staëliens* 37 (1985–1986), S. 117–131.

<sup>42</sup> *Kritische Auseinandersetzung*, S. VI.

ihn durch präzise Beschreibungen, Beobachtungen und Mitteilungen zu verkleinern.

Die deutsche Ausgabe von Lucie Domeiers Buch ermöglicht eine weitere Lektüreschicht, wenn wir seine Widmung mitlesen. Es ist an Jean Paul Richter adressiert, mit dem sie ein ganzes Jahrzehnt intensiv korrespondiert hatte.<sup>43</sup> Lucie Domeier, die damals noch Esther Gad hieß und über ihren Namen gleich als Jüdin identifiziert werden konnte, hatte in ihren Briefen an den „verehrten Schriftsteller“ häufig auf ihr Judentum angespielt und damit eine Schicht der Korrespondenz eröffnet, auf die Jean Paul in seinen Antworten nie einging. Nun wird ihm ein Buch gewidmet, das eine Kritik von Germaine de Staëls Lektüren seiner Bücher entwickelt und eigene vorschlägt. Ein Buch also auch über Jean Pauls Bücher, ein Buch, das gerade in der Begegnung mit Jean Pauls Rezension von Germaine de Staëls *De l'Allemagne* eine Debatte hätte initiieren können.<sup>44</sup> Offenbar geschah nichts dergleichen – kein Brief oder Briefkonzept Jean Pauls hat sich erhalten, in dem er eine Antwort auf Domeiers Buch versuchte.

Auch die folgende Kontroverse wird zwischen einem deutschen Schriftsteller und einer Jüdin ausgetragen: In der Korrespondenz von Sophie von Grotthuß und Goethe kommt es zu einem eher unterdrückten Konflikt. Denn Goethe liest de Staëls Buch wie Jean Paul wohlwollend und schreibt als Dank auf eine Sendung Gänsebrüste an seine Freundin: „Lassen Sie mich, nach einer so schmackhaften leiblichen Speise, ohne gesuchten Übergang, von einer gleichfalls wohlbereiteten geistigen Speise reden! ich meine das Werck sur l'Allemagne, von Frau von Staël; Sie haben es selbst gelesen, und es bedarf also meiner Empfehlung nicht. Ich kannte einen großen Theil desselben im Manuscript, lese es aber immer mit neuem Antheil. Das Buch macht auf die angenehmste Weise denken, und man steht mit der Verfasserin niemals in Widerspruch, wenn man auch nicht immer gerade ihrer Meinung ist.

<sup>43</sup> Vgl. meine Edition des Briefwechsels: „Geliebtester Schriftsteller“. Esther Gads Korrespondenz mit Jean Paul, in: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 25 (1990), S. 7–42.

<sup>44</sup> Jean Paul hatte im Sommer 1814 eine Rezension des Buches verfaßt, die Ende des Jahres in den *Heidelberger Jahrbüchern* Nr. 46 und 47 erschienen. Vgl. den Nachdruck „De l'Allemagne par Mme la Baronne des Staël-Holstein“, in: Jean Pauls *Sämliche Werke*, Weimar 1938, Bd. 16, S. 297–328. Lucie Domeier kannte diesen Text mit großer Wahrscheinlichkeit nicht, als sie ihr Buch schrieb bzw. ins Deutsche übersetzte; ihre Widmung an Jean Paul ist auf den 9.12.1814 datiert, vgl. *Kritische Auseinandersetzung*, S. XVI.

Alles was sie von der Pariser Societät rühmt kann man wohl von ihrem Werke sagen. < . . > In dem gegenwärtigen Augenblick thut das Buch einen wundersamen Effect. Wäre es früher da gewesen, so hätte man ihm einen Einfluß auf die nächsten großen Ereignisse zugeschrieben, nun liegt es da wie eine spät entdeckte Weissagung und Anforderung an das Schicksal, ja es klingt als wenn es vor vielen Jahren geschrieben wäre. Die Deutschen werden sich darin kaum wiedererkennen, aber sie finden daran den sichersten Maaßstab des ungeheuern Schrittes den sie gethan haben. Möchten sie, bey diesem Anlaß, ihre Selbstkenntniß erweitern, und den zweyten großen Schritt thun ihre Verdienste wechselseitig anzuerkennen, in Wissenschaft und Kunst, nicht, wie bisher, einander ewig widerstrebend, endlich auch gemeinsam wirken, und, wie jetzt die ausländische Slavery, so auch den inneren Parteisinn ihrer neidischen Apprehensionen unter einander besiegen, dann würde kein mitlebendes Volk ihnen gleich genannt werden können. Um zu erfahren inwiefern dieses möglich sey, wollen wir die ersten Zeiten des bald zu hoffenden Friedens abwarten. Dem freundlichsten Lebewohl füge ich einen wiederholten aufrichtigen Dank hinzu. Weimar den 17. Febr. 1814. Goethe.“<sup>45</sup>

Dieser optimistischen Lektüre begegnet eine skeptische Antwort, was umso erstaunlicher ist, als Goethe, der sonst selten reagiert, hier zum ersten Mal eine Debatte eröffnet: „Waß Sie Theurer von den öffentlichen Angelegenheiten so schön vorhersagen, möge es in Erfüllung gehen! und keine trübe Wolke diese nahe Aussicht verdunkeln – ich bin itzt etwaß weniger Zutraulich zu meinen heißen Hoffnungen geworden < . . > ich finde im politischen manche Übertreibung, zum Beyspiel wann man die Sprache des mir so gehäßigen Volks in Bann legen, will, so denke ich es ist die Sprache der Franzosen nicht mehr sondern ein Bindmittel Aller Gebildeten aus Allen Ländern und dann verdankt die deutsche Sprache manche Reichhaltigkeit den Naturatisirten Worten aus Jener verschrienen, wie Vermehrung der Worte auf den Ideen Gang würckt ist, eine allgemeine Bemerkung“.<sup>46</sup>

Gegen die nationalistische Euphorie verteidigt Sophie von Grotthuß die Sprache der Akkulturation und argumentiert gegen die Verteufelung all dessen, was aus Frankreich kommt. Nachdem sie bereits mit großer Verspätung antwortet, nimmt sie die Mög-

<sup>45</sup> *Goethes Werke*, hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen Weimar, Weimar 1887–1919, IV. Abteilung, Briefe, Bd. XXIV, S. 160.

<sup>46</sup> Brief vom 14.3.1814; Goethe-Schiller Archiv, Weimar. Sign: 28/65. Bl. 546–549.

lichkeit nicht wahr, mit Goethe über eine mögliche Zukunft Europas zu debattieren. Als ob dafür kein Raum und keine Zeit wäre, als ob Germaine de Staëls Buch auch keine geeignete Basis dafür abgeben würde. Es bleibt bei der Verteidigung der Sprache der Akkulturation, die von dem Volk gelöst wird, das sie spricht. In den *Ansichten einer deutschen Frau* heißt es: „Eine Frau war in Frankreich, deren Gefühl sich empörte, deren Geist höher stand, als der der Machthaber, die geistreiche Frau von Stael. Ihre Eigenschaften waren ihr Verdammungsurtheil, und sie mußte weichen, weil sie Deutschland gerecht beurtheilte, und Frankreich in seiner tiefsten Erniedrigung sah. –“<sup>47</sup>

### Rückkehr des Jiddischen

In den Briefwechseln aus dem Umkreis Rahel Levins finden wir kurze Zeit später wieder Spuren einer verdrängten Sprache. Als 1819 die Hep-Hep-Stürme losbrechen, ist nicht europäisch die Sprache, in der sich die „gränzenlose“ Traurigkeit ausdrücken läßt, von der Rahel Levin in einem Brief an ihren Bruder Ludwig Robert schreibt.<sup>48</sup> Vielmehr lesen wir von den Goj, die am Schabbes Risches gemacht haben – der Antisemitismus wird in jiddischen Termini benannt.

Daß das Jiddische noch einmal auftaucht, rückt auch das Französische in eine andere Perspektive. Mit dem Aufbrechen des Antisemitismus ist eine Identität als Passage zwischen zwei Sprachen und Kulturen zur Illusion geworden. Jude und Deutscher klingen nicht zusammen; das eine wird um das andere geprellt. Frankreich wird nun zum Land einer Zukunft, die Deutschland, die schwierige Heimat, in absehbarer Zeit nicht wird erreichen können. In Deutschland blockiert der Antisemitismus jede Entwicklung hin zu einem Europa, wie es im Aufbruch um 1800 erträumt wurde: Europa und Antisemitismus schließen sich aus. In ihr Tagebuch schreibt Rahel Levin Varnhagen am 2. Mai 1823: „Die Juden sind komisch, sagt man, und man lacht wenigstens häufig über sie. Das kommt von ihrer schrecklichen Lage in der europäischen Welt, die so sehr mit ihrer urgeschichtlichen kontrastirt, – woher der Mensch aber über so etwas überhaupt lachen muß, das frag‘ ich

<sup>47</sup> Sammlung Varnhagen, Kasten 78.

<sup>48</sup> Brief vom 29.8.1819, GW IX, S. 582 f.



immer – und folglich auch ihr ganzes Gebärden, sie mögen es anstellen wie sie wollen. Europa'n müssen die Falten ausgebügelt werden.“<sup>49</sup> Doch diese Falten blieben – bis heute. Sie wurden tiefer und tiefer.

---

<sup>49</sup> Vgl. GW X, S. 94.

Gisela Horn

## Auf Spurensuche: Caroline Schelling in Maulbronn

Der „Amtliche Führer durch das Kloster Maulbronn“, herausgegeben vom Staatlichen Liegenschaftsamt Karlsruhe und verfaßt von Peter R. Anstett, weist den Besucher der ehrwürdigen Stätte ein: „Wer Maulbronn besichtigt, der tritt ein in eine vom Mittelalter und vom weltabgewandten Geist mönchischen Gemeinschaftslebens dicht geprägte Welt“. So geht man also los, bestaunt die am vollständigsten erhaltene Klosteranlage nördlich der Alpen, bewundert die romanischen, frühgotischen, hochgotischen und spätgotischen Baudenkmäler, gedenkt vielleicht der Zisterzienser, die 390 Jahre hier gelebt, gebaut, gebetet und gearbeitet haben und erinnert sich schließlich an einige der hochberühmten Schüler, die hier Gelegenheit fanden, sich Bildung und damit Lebensmöglichkeiten zu erwerben: Johannes Kepler, der berühmte Mathematiker und Astronom, eröffnete die Reihe, der Goethefreund Karl Friedrich Reinhard hielt sich hier auf, Friedrich Hölderlin, Justinus Kerner, der schwäbische Dichter Hermann Kurz und schließlich, Zeuge der Neuzeit Hermann Hesse, der freilich in seiner Erzählung „Unterm Rad“ dem Kloster Maulbronn ein überaus schlechtes Zeugnis ausstellte.

Es gibt viele gute Gründe, sich auf den 400 Kilometer langen Weg vom thüringischen Jena ins schwäbische Kloster zu machen. Die Verbindungslinien waren und sind vielfältig, und auch in Maulbronn können die über Zeit und Grenzen reichenden Spuren der Annäherung verfolgt werden. Der Klosterschüler Friedrich Hölderlin hatte 1794 den Weg über Franken nach Thüringen gefunden, Hermann Hesse hatte seine ersten erotischen Empfindungen ausgerechnet einer jungen Frau aus Jena, Helene Voigt – Diederichs, zu verdanken. Ganz am Ende des „Amtlichen Führers“, fast verschämt, stößt man schließlich auf einen weiteren Hinweis, nämlich: daß eine der „aufgeklärtesten Frauen der Zeit um 1800“, *Caroline Schelling*, hier ihr „bewegtes Leben“ beendete. Das interessiert.

Spurensuche: Fragen nach Caroline Schelling werden am Entree des Klosterrundgangs verhalten – zurückhaltend beantwortet: Hinweisschilder gäbe es nicht, wer es wissen wolle, der solle fragen, überhaupt sei die eigentliche Begräbnisstätte nicht auszumachen, zugänglich der alte Mönchsfriedhof schon gleich gar nicht, schriftliche Vermerke im Sterberegister nicht auffindbar, Fotografieren nicht möglich etc etc.

Nein, so lasse ich mich nicht nach Hause schicken! Wohin mit meinem Feldblumenstrauß? An der südlichen Seitenschiffwand des Klosters liegt das „Kirchhöfle“: menschenleer, wucherndes Grün, im äußersten Winkel schließlich eine dichte Eibenhecke, die das Gesuchte fast vollständig verbirgt: Hier ruht Carolina Dorothea Albertina Schelling geborne Michaelis Das Grab der Treuen Ewig Geliebten bezeichnete mit diesem Stein Ihr hinterbliebener Gatte Fr. Wil. Joseph Schelling.

Angekommen.

Es gibt Orte, an denen Geschichte zu gerinnen scheint: da der von den Zisterziensermönchen gewuchtete gelb und rot gemaserte Schilfsandstein – hier der Wildwuchs der Eiben an der Grabesstätte; die strenge Geometrie der Architektur des Klosterbaus – das ausufernde Grün der Pflanzungen; die mönchischen Gebote der Zisterzienser – der lustvolle Lebensplan einer romantischen Frau. Diese Lebensspannung ist erfahrbar, wenn man sich in Maulbronn auf Spurensuche begibt.

„Madame Lucifer“ wurde jene geschmäht, die heute an der klösterlichen Wand ihre letzte Ruhestätte gefunden hat. Scheu und Angst mag sie denen eingeflößt haben, die immer nur die gerade Mittelstraße des Lebens geschritten waren. Der Gleichschritt- und dies hieß um 1800 für eine Frau zumeist im Schlepptau männlicher Führung – das war ihre Sache nicht. 1763 wird Caroline als Professorentochter in Göttingen geboren. Früh verheiratet, früh verwitwet, steht sie zeitig, mit ihren beiden Töchtern an der Hand, auf eigenen Füßen. Nun gilt es selbst zu marschieren, „Selbstthätigkeit“ wird zum Losungswort, zur Lebensparole. Sie fährt 1793 geradewegs in das belagerte Mainz, in das Haus des entschiedensten revolutionären Demokraten jener Epoche, Georg Forster, beginnt hier ihren eigenen Tanz, den unterm Freiheitsbaum der Revolution: Aufregend die Tage, in denen sie an den streitbaren Sitzungen der Mainzer Jakobiner teilnimmt, berauschend die Nächte „der Glut und Leidenschaft“, durchrast mit dem französischen Leutnant Dubois – Crancé. Ihr Freiheitsbegriff ist in dieser Zeit, da alles möglich erscheint, total, im Politischen und im Eroti-

schen lebt sie ihren wilden Drang nach freier Selbstentfaltung ungehemmt aus: „Mir kann nicht genügen an dieser bedingten Freiheit . . .“ Die Zerschlagung der Mainzer Hoffnungen, die Festungshaft auf dem Königstein im Taunus, die heimliche Entbindung und der Tod ihres „kleinen Citoyen“ – als Caroline 1796 in Jena, nun als Gattin des hochgeachteten Professors August Wilhelm Schlegel, ankommt, mag ihr Schritt schleppend gewesen sein. Im Kreis romantischer Geselligkeit entfaltet sie jedoch schnell wieder ihre rasche, lebenssprühende Gangart. In ihrem Haus in der Jenaer Brüdergasse gründet sich 1799 die „Republik der freien Geister“, die ein neues romantisches Weltverständnis im Leben und im Kunstwerk gleichermaßen zu behaupten suchte. Die jungen Frauen und Männer – Friedrich Schlegel und Dorothea Veit, August Wilhelm Schlegel und Caroline, Clemens Brentano und Sophie Mereau, Novalis, Tieck, der junge Schelling –, sie träumen hier gemeinsam vom Goldenen Zeitalter, sie „symexistieren“ und beharren zugleich auf Selbständigkeit. Die Idee von einem neuen Miteinander der Geschlechter als Vorgriff auf eine neue Form menschlicher Gemeinschaft scheint plötzlich lebbar: „Nur selbständige Weiblichkeit, nur sanfte Männlichkeit, ist gut und schön“. Und wieder greift Caroline nach dem schier Unmöglichen: sie will hier und jetzt ihren lebens- und liebesgierigen Anspruch einlösen. Sie wendet sich hin zu diesem jungen erzgescheiten schwäbischen Philosophen, den seine Freunde „Granit“ nennen und unter dessen harter Außenschicht doch soviel Lebendiges zu brodeln scheint. Am 26. Juni 1803 heiratet sie den 12 Jahre jüngeren Philosophen Friedrich Wilhelm Joseph Schelling.

Wir sind wieder in Maulbronn. Schellings Vater steht dem evangelisch – theologischen Seminar vor und erwartet 1809 die beiden Weitgereisten. Wenige Tage nach der Ankunft erkrankt Caroline an der grassierenden Ruhr, am 7. September stirbt sie, zwei Tage später wird sie auf dem Mönchsfriedhof begraben. Aberwitzig ist das, Caroline Schlegel-Schelling auf einem Mönchsfriedhof, eingedrängelt in eine keusche Männerwelt. Irgendwie heiter scheint nun dieser Ort, mit Feldblumen geschmückt, hinter Büschen versteckt. Ein Kontrapunkt vielleicht.

Ja, die Spurensuche wäre zu einem glücklichen Ende gekommen, wenn nicht die Friedhofstür plötzlich gequitscht hätte. Die Stätte der Einsamkeit und des Nachdenkens wird belebt. Mütter mit Kindern, das paßt auch zu Caroline, denke ich noch und ahne zugleich, daß hier etwas ganz anderes vor sich geht. Die Büsche sind hoch, die Toiletten überfüllt – nein, nicht der Caroline wegen,

sondern wegen schnöder Notdurft war das Türchen geöffnet worden. Was bedeutet schon ein alter Friedhof? Wer ist denn diese Caroline Schelling?

Meine Verstörtheit wird von den Maulbronner Ordnungshütern im Entree nicht geteilt:

Schulterzucken, Kopfschütteln – wer ist schon Caroline Schelling?

Jede Geschichte soll ihr gutes Ende haben. Ich finde meines schließlich doch noch in der „Buchhandlung Klaus Krüger Am Klostertor“. Da steht der seelenverwandte Buchhändler, dem es ganz und gar nicht egal ist, wer im „Kirchhöfle“ begraben liegt, dessen Mutter seinerzeit eigenhändig Rosenbüsche an das Grab der Caroline gepflanzt hatte, der von den Aus- und Umlagerungen der Grabstätte zu berichten weiß und der schließlich gar eine kleine Broschur hervorzaubert, soeben erschienen: Petra Plättner, Das Grab der Caroline Schelling in Maulbronn, Marbach 1993. Er wird die Hecke verschneiden, er kündigt eine Caroline – Soiree an – jeder Ort hat seinen guten Geist. Warum die schnöde Ignoranz im Stift? Der weise Klaus Krüger kann es erklären: „Schwäbischer Pietismus“. Er lächelt dabei verschmitzt, und ich denke: Wir sind mit Caroline im Bunde.

Peter Heßelmann

## Unveröffentlichte Briefe von August Wilhelm Schlegel

In der Autographensammlung der Universitäts- und Landesbibliothek Münster befinden sich zwei unveröffentlichte Briefe von August Wilhelm Schlegel.<sup>1</sup> Der Adressat des ersten Schreibens ist der Historiker, Archäologe und preußische Diplomat Wilhelm Dorow (1790–1846). Er wurde Anfang Januar 1820 zum Direktor der Behörde für Altertumskunde in den Rheinisch-Westfälischen Provinzen ernannt. Im Oktober nahm er seine Arbeit in Bonn auf, geriet aber bald in Kompetenzstreitigkeiten mit den dortigen Universitätsprofessoren, die die Aufsicht über eine beträchtliche Sammlung von Kunstschatzen der Hochschule hatten.<sup>2</sup> Die von ihm gesammelten Gegenstände wollte Dorow – zusammen mit in der Provinz verstreuten Denkmälern – zentral in Köln ausstellen, doch das zuständige Unterrichtsministerium beharrte auf dem Standort Bonn und einer Eingliederung in die Universität. Schon im Juli 1822 versetzte man ihn in das Außenministerium nach Berlin. Auch dort stieß er auf Widerstand, so daß er bereits Ende 1824 pensioniert wurde. Danach leitete er Ausgrabungen im Rheinland und in Etrurien. Nachdem er 1829 nach Deutschland zurückgekehrt war, lebte er in Halle und verfaßte zahlreiche archäologische und historische Schriften.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Der Verfasser dankt der Universitäts- und Landesbibliothek Münster für die Erlaubnis zur Veröffentlichung der Dokumente. Für die Edition der vorzustellenden Briefe gilt grundsätzlich, daß Orthographie, Interpunktion und Abschnittsgliederung ohne Änderungen übernommen werden. Auf eine Markierung der Seitengrenze der Originale wird verzichtet. Abkürzungen werden vom Herausgeber aufgelöst und in eckigen Klammern wiedergegeben.

<sup>2</sup> Zu den Zwistigkeiten zwischen der Universität und Dorow wegen der Leitung der rheinischen Altertümer vgl. Friedrich von Bezold: Geschichte der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität. Von der Gründung bis zum Jahre 1870. Bonn 1920, S. 244 ff.

<sup>3</sup> Zum Leben und Werk vgl. Allgemeine Deutsche Biographie. Bd. 5. Leipzig 1877, S. 359f. Ferner die Autobiographie von Wilhelm Dorow: Erlebtes. 4 Tle. Leipzig 1843–1845. Dort wird (Tl. 4, Leipzig 1845, S. 246–256) ein Brief von August

Im Nachlaß August Wilhelm Schlegels sind zwei Briefe von Dorow erhalten,<sup>4</sup> zwei Schreiben von Schlegel an Dorow wurden von Josef Körner veröffentlicht. In einem Brief vom 3. April 1823 schlug Schlegel vor, gemeinsam mit Dorow das Museum der Rheinischen Alterthümer in Bonn zu besuchen, um sich von Dorow Erläuterungen zu Exponaten geben zu lassen.<sup>5</sup> Am 17. April des Jahres ging es um den Verkauf bzw. Tausch von Gegenständen aus dem Museum. Darüber hinaus beabsichtigte Schlegel, für seine Privatsammlung von Dorow indische Kunstobjekte im Zuge eines Tausches zu bekommen.<sup>6</sup>

In seiner Zeit als Professor der Universität zu Bonn nahm Schlegel bekanntlich regen Anteil an lokalen wie regionalen historischen Forschungen, an der Sammlung von Kunstwerken in Museen und an der baulichen Entwicklung der Stadt am Rhein. Er präsierte ab 1825 dem „Verein zur Erweiterung und Verschönerung der Stadt Bonn“. Nachdem Hofrat Dorow von der Leitung der 1820 gegründeten „Sammlung vaterländischer Alterthümer“ zurückgetreten war, beschloß das Ministerium, deren Fortführung als „Königlich Rheinisches Museum vaterländischer Alterthümer“. Schlegel übernahm die Direktion dieser Sammlung, aus der das „Rheinische Landesmuseum“ hervorgehen sollte. Maßgeblich beteiligt war er auch an der „Sammlung von Gipsabgüssen antiker Bildwerke“, dem späteren „Akademischen Kunstmuseum“. Kunstsamm-

---

Wilhelm Schlegel an Wilhelm Dorow (Bonn, 11. November 1825) abgedruckt, in dem Schlegel von Querelen mit Bonner Professoren berichtet. Dorow zitiert einen weiteren Brief Schlegels über den wissenschaftlichen und pädagogischen Wert einer von Dorow zusammengetragenen Ausstellung von Altertümern (ebd., S. 263f.).

<sup>4</sup> Sie sind datiert Bonn, 9. November 1821 und Berlin, 2. Mai 1824. Vgl. Anton Klette: Verzeichniß der von A. W. v. Schlegel nachgelassenen Briefsammlung. Bonn 1868, S. 18. Josef Körner wies auf zwei Briefe Schlegels an Dorow (9. Februar 1821 bzw. 22. Juli 1822) hin. Vgl. Briefe von und an August Wilhelm Schlegel. Gesammelt und erläutert durch Josef Körner. Tl. 2. Zürich, Leipzig, Wien 1930, S. 168, 307.

<sup>5</sup> August Wilhelm Schlegel an Wilhelm Dorow (Bonn, 3. April 1823). In: Krisenjahre der Frühromantik. Briefe aus dem Schlegelkreis. Hrsg. v. Josef Körner. Bd. 2. Bern, München 1969, S. 413f.

<sup>6</sup> August Wilhelm Schlegel an Wilhelm Dorow (Bonn, 17. April 1823). Ebd., S. 414. Ein ungedruckter Brief Schlegels an Dorow (Paris, 9. Februar 1821) betrifft ebenfalls den Erwerb von indischen Kunstgegenständen. Körner machte auf einen weiteren, nicht publizierten Brief Schlegels an Dorow vom 29. Oktober 1821 aufmerksam. Vgl. Briefe von und an August Wilhelm Schlegel (Anm. 4), Tl. 2, S. 173.

lungen und Ausgrabungen im Rheinland stießen bei Schlegel stets auf waches Interesse.<sup>7</sup> Er unterrichtete Eduard d'Alton am 5. April 1822 davon, daß er darauf hingewirkt habe, Sammelstücke Dorows im Kreuzgang des Capitel-Schulhauses zeigen zu lassen: „[...] dadurch würde dieses bisher ganz verwahrloste schöne Denkmal den Fremden und Einheimischen wieder sichtbar.“<sup>8</sup> In dem zu publizierenden Brief geht es um einen Termin zur Begutachtung von Dorows Antiquitäten.

Brief von August Wilhelm Schlegel an Wilhelm Dorow, ohne Ort und Datum<sup>9</sup>

Herrn

Hofrath Dorow, Hochwohlgeboren

Ew.[Euer] Hochwohlgeb[oren] danke ich verbindlichst für Ihr gütiges Anerbieten, da ich aber heute eben meine Vorlesungen eröffne, so bin ich ungemein beschäftigt, und dürfte vor sieben Uhr Abends keinen freyen Augenblick haben. Ich schlage daher vor, die Besichtigung der von Ihnen gesammelten Gegenstände auf morgen um 12 Uhr oder einen der nächsten Tage um dieselbe Stunde nach Ihrer Bequemlichkeit zu verlegen.

Mit der ausgezeichnetsten Hochachtung

Ew. [Euer] Hochwohlgeb[oren]

Montags früh

ergebenster

Schlegel

Im zweiten Brief dankt August Wilhelm Schlegel als Präsident der Gesellschaft zur Errichtung eines Beethoven-Denkmal in Bonn Ferdinand Ries für die Sendung des Ertrages eines zu diesem Zweck veranstalteten Konzerts. Schlegel stand dem Verein, der ab

<sup>7</sup> Vgl. August Wilhelm Schlegel: Kunst- und Antiquitäten-Sammlung des Herrn Canonicus Pick in Bonn. In: Sämtliche Werke. Hrsg. v. Eduard Böcking. Bd. 9. Leipzig 1846, S. 356-359; ders.: Beschreibung eines bei Lechenich im Regierungsbezirke Köln ausgegrabenen, jetzt dem Alterthums-Museum der Universität Bonn zugehörigen Gefäßes von Erz mit halberhobener Arbeit. Ebd., S. 369-371.

<sup>8</sup> August Wilhelm Schlegel an Eduard d'Alton (Bonn, 5. April 1822). In: Briefe von und an August Wilhelm Schlegel (Anm. 4), Tl. 1, S. 389.

<sup>9</sup> Den Unterlagen der Universitäts- und Landesbibliothek Münster zufolge wurde der Brief auf einer von Stargardt am 20. März 1952 veranstalteten Auktion erworben. Der Versteigerungskatalog verzeichnet den Brief allerdings nicht. Vgl. Autographen-Auktion am 20. März 1952 in Stuttgart. Katalog 502 der Firma J. A. Stargardt, Stuttgart 1952. Unten rechts befindet sich ein Vermerk neueren Datums von unbekannter Hand mit Bleistift: „AW v Schl.“



Dezember 1835 zu Spenden aufrief, bis 1838 vor. Zahlreiche Geldbeträge aus dem In- und Ausland wurden in dieser Zeit an das Komitee geschickt, und namhafte Musiker – unter ihnen Franz Liszt – sandten den Erlös aus Konzerten. Der in Bonn geborene Ferdinand Ries (1784–1838) war ein von Zeitgenossen geschätzter Komponist, Dirigent und Pianist sowie Schüler, Mitarbeiter und Freund Beethovens in Wien seit dem Jahr 1801. Nach längeren Auslandsaufenthalten kehrte Ries 1824 nach Godesberg zurück und leitete verschiedene bedeutende niederrheinische Musikfeste. Nachdem er bereits 1830 nach Frankfurt übergesiedelt war, übernahm er 1837 die durch Johann Nepomuk Schelbles Tod und Felix Mendelssohn-Bartholdys Weggang freie Direktion des Cäcilienvereins in Frankfurt, wo er ein Jahr später starb.<sup>10</sup>

August Wilhelm Schlegel scheint zu dieser Zeit bei Korrespondenzpartnern für die finanzielle Unterstützung zur Errichtung des Beethoven-Denkmal geworben zu haben. So antwortete Schlegels Heidelberger Verleger Christian Friedrich Winter in einem Brief vom 29. April 1836 seinem Autor:

Alles Weitere werden Euer Hochwohlgebohren am bequemsten mit meinem Sohne besprechen, welcher auch in meinem Namen und zu meiner großen Freude für das Monument des unvergeßlichen v. Beethoven einen Beytrag übergeben zu dürfen bitten wird.<sup>11</sup>

Am 7. September 1836 setzte sich Ludwig Tieck für seinen Bruder Friedrich bei Schlegel ein, der dem Bildhauer den Auftrag für das Monument verschaffen sollte:

Wenn das Denkmal für Beethoven noch zu Stande kommt, so wende doch deinen Einfluß an, daß mein Bruder, dessen großes Talent immer verkannt und zurückgesetzt wird, die Bildhauer-Arbeit erhält. Er wird es

<sup>10</sup> Vgl. Allgemeine Deutsche Biographie. Bd. 28. Leipzig 1889, S. 570-573; Donald W. MacArdle: Beethoven and Ferdinand Ries. In: *Music & Letters* 46 (1965), S. 23-34; William Eugene Sand: *The life and works of Ferdinand Ries*. Diss. University of Madison, Wisconsin 1973.

<sup>11</sup> Christian Friedrich Winter an August Wilhelm Schlegel (Heidelberg, 29. April 1836). In: August Wilhelm Schlegels Briefwechsel mit seinen Heidelberger Verlegern. Hrsg. v. Erich Jenisch. Heidelberg 1922, S. 181 (Festschrift zur Jahrhundert-Feier des Verlags Carl Winters Universitätsbuchhandlung in Heidelberg 1822-1922). Parallelen zwischen Schlegels literaturästhetischen Vorlesungen und Beethovens Schaffen im Hinblick auf die im Sinne der Romantik organische Einheit von Kunstwerken werden – ohne eine direkte Einflußnahme zu suggerieren – aufgezeigt von John H. Baron: A. W. Schlegel's Mystic Principle and the Music of Beethoven. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 31 (1972/73), S. 531-537.

billiger thun, wie jeder andere. Du würdest ihn wahrhaft glücklich machen, wenn du es durchsetzen könntest.<sup>12</sup>

Das Beethoven-Denkmal in Bonn hat indes nicht der mit Schlegel befreundete Friedrich Tieck (1776–1851), sondern Ernst Hänel (1811–1891) geschaffen.<sup>13</sup> Im August 1845 wurde das Bronze-standbild Beethovens auf dem Münsterplatz in Bonn enthüllt.<sup>14</sup> Bei der Gelegenheit erhielt der im folgenden Brief erwähnte Musiker Franz Anton Ries (1755–1846), Vater von Ferdinand Ries und einst Violinlehrer und väterlicher Freund Beethovens, den Ehrendokortitel der Bonner Universität.

Brief von August Wilhelm Schlegel an Ferdinand Ries (Bonn, 12. Juni 1836)<sup>15</sup>

Mein hochgeehrtester Herr!

Erlauben Sie mir, mit dem Ausdrücke meiner persönlichen Gesinnungen dem Empfangs- und Danksagungs-Schreiben des Beethovenschen Vereins vorauszuellen. Vorgestern brachte Ihr würdiger Herr Vater mir Ihren Brief nebst der Einlage von neun Wechseln zu dem Gesamtbetrage von 500 Th[a]ll[ern] 14,,5,, Pr.[eußisch] C[ourant]t. Gestern legte ich denselben in einer Sitzung des Ausschusses vor, und übergab H[e]r[r]n. Domainen-Rath de Claer, welcher die Güte gehabt hat, das Rechnungswesen zu übernehmen, die von mir endossirten<sup>16</sup> Wechsel.

Wir sind alle hoch erfreut und Ihnen unendlich dankbar. Sie haben zugleich einen Beweis Ihres Patriotismus, Ihrer liebevollen Anhänglichkeit an den verewigten Beethoven, und Ihrer eigenen Meisterschaft abgelegt: denn nur einem berühmten Künstler desselben Faches konnte es in

<sup>12</sup> Ludwig Tieck an August Wilhelm Schlegel (Heidelberg, 7. September 1836). In: Ludwig Tieck und die Brüder Schlegel. Briefe. Auf der Grundlage der von Henry Lüdeke besorgten Edition neu hrsg. und kommentiert v. Edgar Lohner. München 1972, S. 216. Zum Bildhauer Friedrich Tieck vgl. Edmund Hildebrandt: Friedrich Tieck. Ein Beitrag zur deutschen Kunstgeschichte im Zeitalter Goethes und der Romantik. Leipzig 1906.

<sup>13</sup> Über Hänel's Biographie und Werk informiert: Ernst Julius Hänel's Litterarische Reliquien. Hrsg. v. Julius Grosse. Berlin 1893.

<sup>14</sup> Vgl. Heinrich Karl Breidenstein: Festgabe zu der am 12ten August 1845 stattfindenden Inauguration des Beethoven-Monuments. Bonn 1845; ders.: Zur Jahresfeier der Inauguration des Beethoven-Monuments. Bonn 1846.

<sup>15</sup> Der Brief wurde 1952 ersteigert. Vgl. Autographen-Auktion am 23. Oktober 1952 in Stuttgart. Katalog 506 der Firma J. A. Stargardt, Stuttgart 1952, Nr. 46. Unter Schlegels Unterschrift folgt eine Notiz neueren Datums von unbekannter Hand mit Bleistift: „Augustus von Schlegel the friend of Mad. de Stael – well known author. Letter relating to Beethoven. German Poet.“

<sup>16</sup> Übertragen, überweisen.

diesem Maaße gelingen. Wie entscheidend Ihr persönliches Ansehen für den Erfolg gewirkt, läßt sich schon an dem Ertrage anderer zu demselben Zwecke veranstalteter Concerte in ebenfalls bedeutenden Städten, mit dem Ihrigen verglichen, ermessen. Die Aussichten sind günstig, jedoch dürfen wir nicht vergessen, daß die reichsten Gaben uns von zwei ehemaligen Mitbürgern zugekommen sind, die beide aus Bonn gebürtig, im Auslande eine ehrenvolle Laufbahn gemacht haben.

Da der Verein mir ganz unverdienter Weise die Ehre erzeigt hat, mich zum Präsidenten zu erwählen, so werde ich jede Bemühung aufwenden, um ein des hohen Genius würdiges Denkmal zu Stande zu bringen.

Genehmigen Sie die Versicherung der ausgezeichneten Hochachtung, womit ich die Ehre habe zu seyn

Ew. [Euer] Wohlgeboren

Bonn d.[en] 12<sup>ten</sup> Junius  
1836

ergebenster  
AW von Schlegel

An  
Herrn Ferdinand Ries  
in  
Frankfurt

Renate Schlesier

## Forschungsprojekt

Anthropologie und Kultur:

Zum Spannungsverhältnis zwischen Rationalismus und Romantik  
in der Mythenforschung des 19. und 20. Jahrhunderts

### Thematische Skizze

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts entbrannte ein heftiger Streit um eine richtige Auffassung des Mythos, der die Forscher wie das gebildete Publikum in zwei Lager spaltete. Das eine Lager, das romantisch inspiriert war und die Spezifität der antiken Mythen-tradition in Frage stellte, berief sich auf Friedrich Schlegels Postulat eines indischen Ursprungs der griechischen Mythologie. Seine Protagonisten waren Joseph Görres (*Mythengeschichte der asiatischen Welt*) und Georg Friedrich Creuzer (*Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*), die in ihren im gleichen Jahr (1810) erscheinenden Monumentalwerken die Herkunft der griechischen Mythen aus indischer Priesterweisheit behaupteten und in diesen die verschlüsselte Erinnerung an Mysterienkulte nachzuweisen suchten. Das andere Lager, das die rationalistische Seite der deutschen Klassik vertrat, strebte danach, die Einzigartigkeit und Klarheit des griechischen Denkens zu legitimieren und zog gegen die Mystifizierung der Mythen zu Felde. Im Kampf gegen Görres und vor allem Creuzer traten Johann Heinrich Voss mit seiner *Antisymbolik* (1824) und Christian August Lobeck im *Aglaophamus* (1829) am vehementesten hervor. Die Rationalisten fühlten sich der Aufklärung verpflichtet und teilten deren Prämissen – nicht zuletzt: die Ablehnung des Aberglaubens in jeder Form.

Romantik und Rationalismus waren jedoch nicht durch starre Fronten getrennt. Während die strengsten französischen Aufklärer die Mythen als lügenhafte Fabeleien abtaten, entstand gleichzeitig in Deutschland eine Auffassungsweise, die den Mythen eine wenn auch verstellte Wahrheit abzugewinnen suchte, die des wissenschaftlichen Interesses würdig war. Diese Anschauung, die sowohl

für die romantischen wie für die rationalistischen Deutungsversuche bestimmend wurde, vertraten zwei Gelehrte: Christian Gottlob Heyne (1729–1812) und Johann Gottfried Herder (1744–1803). An sie knüpfte der Pionier der Mythenforschung des 19. und 20. Jahrhunderts an, der heute leider fast vergessene Karl Otfried Müller (1797–1840), dessen Werk einen noch immer nicht ausgeschöpften Reichtum an einflußreichen Innovationen aufweist. Anders als Creuzer glaubte Müller nicht, daß der Schlüssel zum Verständnis der Griechen im „Orient“ zu finden sei. Er war der erste, der die Aufmerksamkeit auf geschlechtsspezifische und psychologische Aspekte der Mythen und Kulte lenkte und dem die Integration von Religions-, Kunst- und Kulturgeschichte gelang. Nicht zuletzt seine Programmschrift *Prolegomena zu einer wissenschaftlichen Mythologie* von 1825 hat auf so gegensätzliche Gelehrte wie Friedrich Nietzsche und Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, Johann Jakob Bachofen und Jacob Burckhardt inspirierend eingewirkt. Im 20. Jahrhundert sind es besonders die Vertreter anthropologischer Deutungen der Antike, wie Jane Ellen Harrison, Karl Kerényi, Jean-Pierre Vernant und Walter Burkert, welche die Mythen im Sinne Heynes, Herders und K. O. Müllers ernstzunehmen suchen. Auch außerhalb der Altertumswissenschaft angesiedelte Forscher wie Sigmund Freud, Aby Warburg, Ernst Cassirer und Claude Levi-Strauss sind in ihrer Mythosaufassung durch das Spannungsverhältnis zwischen Rationalismus und Romantik geprägt. Die sich daraus ergebenden Denkanstöße und kulturellen Chancen, aber auch Gefährdungen, machen das Projektthema in besonderem Maße aktuell.

Den bisher peripher gebliebenen anthropologischen Elementen von Kulturgeschichte, Wissenschaftsforschung und Hermeneutik wird in jüngster Zeit eine zentrale Bedeutung zuerkannt. Dabei tritt die Ambivalenz der Anthropologie, ihre Anfälligkeit für Rassismus, wieder stärker ins Bewußtsein. Dadurch ist die Frage nach der Beziehung der Anthropologie zum Humanismus, zu den Menschenrechten, zum Kosmopolitismus wieder virulent geworden. Es konnte daher nicht ausbleiben, daß nach dem lange unangetasteten Vorrang der außereuropäischen Ethnologie nun wieder zwei Traditionen stärker ins Blickfeld rücken, welche die alteuropäische Interpretationsgeschichte zweifellos am intensivsten geprägt haben: die Tradition des griechischen und römischen Altertums und die des Judentums. In der Tat sind sowohl das zu Typologisierungen neigende universalistische Programm der Anthropologie wie die anthropologische Versenkung ins kulturelle Detail ohne beide

Traditionen und ihr komplexes Wechselverhältnis zueinander undenkbar.

### Forschungsprogramm

Aus den in der thematischen Skizze beschriebenen Themenkomplexen sollen in einer ersten Arbeitsphase vor allem folgende konkrete Aufgabenfelder bearbeitet werden:

- K. O. Müllers „wissenschaftliche Mythologie“ und die Folgen;
- der „romantische“ und der „rationalistische“ Dionysos;
- der Mythosbegriff in der jüdischen Moderne (z. B. bei Freud);
- die anthropologische Neubestimmung der Kulturwissenschaften im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert.

### Bisherige Arbeitsergebnisse und Perspektiven

Im Rahmen der oben skizzierten Forschungsvorhaben fand im März 1994 bereits eine Tagung in Bad Homburg, getragen von der Werner-Reimers-Stiftung, zum Thema „Karl Otfried Müller – Leben-Leistung-Wirkung“ statt, unter der Leitung von William M. Calder III., Hellmut Flashar und Renate Schlesier.

Zur Wissenschafts- und Forschungsgeschichte der Mythologie erschien im November 1994 beim Fischer-Verlag das Taschenbuch „Kulte, Mythen und Gelehrte. Anthropologie der Antike seit 1800“ von Renate Schlesier. Anhand ausgewählter Forscherpersönlichkeiten (K. O. Müller, Otto Jahn, Eduard Meyer, Jane Ellen Harrison, Hermann Usener, Claude Lévi-Strauss u.v.a.) zeichnet die Verfasserin die Verzweigungen und unterschiedlichen Interpretationsansätze der genannten Gelehrten nach.

Seit ca. einem Jahr existiert eine interdisziplinäre Forschergruppe zum Projektvorhaben, die von Renate Schlesier geleitet wird. Im Juli und Oktober 1994 trafen sich Wissenschaftler aus Nordrhein-Westfalen und anderen Bundesländern zu zwei überregionalen Arbeitstreffen in Paderborn, um in Kurzreferaten verschiedene Schwerpunkte und Themenbereiche des Forschungsprojekts vorzustellen. Ein drittes Arbeitstreffen im Sommer 1995 soll der Vorbereitung einer internationalen Tagung im Herbst 1995 zum weitergefaßten Thema „Mythos und Interpretation“ dienen. Bei dieser Tagung, zu der Wissenschaftler aus Deutschland, England, Frankreich, Holland, Belgien, Schweiz, Israel und USA eingeladen sind, soll die Frage nach „Mythos und Interpretation“ unter theoretisch-methodologischen, paradigmatischen (am Beispiel bestimmter Mythenstoffe) und anthropologischen Gesichtspunkten

erörtert werden. Ein weiteres Ziel des Forschungsprojektes besteht darin, eine kommentierte Prosopographie (Biobibliographie) von Mythenforschern der letzten zwei Jahrhunderte zu erstellen. Vorarbeiten, die in einer lexikonartigen Veröffentlichung zu einem späteren Zeitpunkt münden sollen, sind bereits erbracht worden.

# Buchbesprechungen

Jochen Hörisch

Des Lesens Überfluß

Eine fragmentarisch-romantische Bücherrevue

Die Zeit der (Zwischen-)Bilanzen (wie sollte es Schlußbilanzen geben?) scheint auch für die Romantikforschung gekommen. Nach Uerlings monumentaler Rekonstruktion der Novalis-Forschung liegt nun ein von Helmut Schanze herausgegebenes, 800 engbedruckte Seiten umfassendes *Romantik-Handbuch* (Stuttgart: Kröner 1994) vor. „Schon der Begriff eines *Romantik-Handbuchs* ist ein Widerspruch in sich“, vermerkt dazu nicht etwa der Rezensent, sondern der Herausgeber (S. 10). Recht hat er. Nun haben grade die (frühen) Romantiker begriffen, daß es ein heikles Unterfangen ist, Widersprüche à tout prix vermeiden zu wollen: sie neigen eben dann, wenn man sie im Namen von Identität bekämpft, zur destruktiven Vermehrung. Ein- und Widersprüche selbst gegen Unternehmen, die wissen, daß sie sich in Widersprüche verwickeln, sind auch angesichts dieses Handbuchs vielfach geboten – so z. B. gegen die instruktive, aber auch abenteuerliche Zusammenstellung der „romantischen Lebensläufe“ von Dichtern, Philosophen, Malern und Musikern, die den Band beschließt. Die um Be-

achtung der Frauenquote verdienstvoll bemühte Rubrik läßt Clara Schumann Gerechtigkeit widerfahren, kennt und nennt aber nicht einmal den Namen Franz Schubert; sie listet das Werk Johann Michael Sailers auf gleich dreieinhalb engbedruckten Seiten akribisch auf und führt Hegels romantischen (!?) Lebenslauf auf einer halben Seite an (Textprobe zu Hegels Berner Zeit: „Beschäftigung mit Gibbon, Montesquieu, Hume, Thukydides und Auseinandersetzung mit seinem Theologiestudium“ – wie gut war der Wein, den sich der Verf. dieses Artikels im Vorgriff auf sein Zeilenhonorar zuführte?).

Daß man knapp bemessenen Handbuchplatz auch besser nutzen kann, demonstrieren z.T. vorzügliche gelehrte und durchaus auch romantischen Witz verratende Einzelartikel (u.a. zu den Phasen der Romantik, zu einzelnen Gattungen, zur romantischen Konzeption von Symbol und Allegorie, zum Projekt einer neuen Mythologie, zur politischen Romantik, zur Philosophie der Romantik, zur romantischen Psychologie und Theologie). Sie sorgen dafür, daß dieses Handbuch



seinem unmöglichen Anspruch gerecht wird: es scheitert (um den Komplimentcharakter dieser Wendung zu akzentuieren sei hinzugefügt: es scheitert wie Novalis) auf hohem Niveau bei dem Versuch, romantische Denkfiguren zu enzyklopädisieren. Das Handbuch der Romantik ist kein romantisches, sondern ein aufgeklärt-melancholisch-pragmatisch-nützlich Handbuch, das Überblick verspricht und sich dabei nur selten verspricht.

Ein Papagei verspricht nichts und verspricht sich nie. Da er fliegen kann, gewinnt er schnell einen gewissen Überblick. So vermag er zu beobachten und zu kommentieren, was sich dem Blick weniger exotischer Beobachter nicht empfiehlt. Weil er aber aufgrund seiner Bunttheit und Mitteilungslust selbst ständiges Objekt der Beobachtung ist, kann er dennoch nicht die gottgleiche Position des unbeobachteten Letztbeobachters einnehmen. Diese und weitere Charakteristika (zu nennen sind nicht zuletzt die militärisch-partisanenhaften Qualitäten des Tieres) disponieren den Papagei zum so obskuren wie bevorzugten Objekt romantischer Darstellungsbegierde. Wie der Papagei aus dem Physiologus entflo, über Zwischenstationen in mittelalterlicher, barocker und aufklärerischer Literatur in den Texten von E.T.A. Hoffmann, Clemens Brentano, Jean Paul und anderen heimisch wurde und dennoch nicht recht weiß, ob er, der Exot in aufgeklärten Gefilden, das buchstäbliche *zoon logon echon*, nun als „Roter Ritter“ oder als „epigonaler Possenreißer“ seine Identität gewin-

nen soll, erzählt die gelehrte und geistreiche, zwischen Anthologie und Historiographie geschickt vermittelnde Abhandlung von *Klaus Lindemann: Der Papagei – Seine Geschichte in der Deutschen Literatur. Bonn: Bouvier 1994.*

Klaus Lindemanns Abhandlung demonstriert wieder einmal die Produktivität themen-, motiv- und stoff-, realien- oder problemzentrierter Untersuchungen. Gäbe es doch mehr literaturwissenschaftliche Handbücher, die uns nicht nur über Gattungen, Epochen und Autoren daten, sondern auch über Papageien, Lindenbäume, Ruinen, Marmorbilder, Doppelgänger, Findlinge, Dachböden, Kutschfahrten, Gasthöfe, Wechselstuben, Schreibgeräte und und und informierten: alles Gerede über die Irrelevanz literaturwissenschaftlichen Tuns müßte verstummen. Einer der erfolgreichsten Streiter für eine Literaturwissenschaft, die nicht die Lust an Primärtexten austreiben, sondern die das in literarischen Texten angesammelte Wissen freilegen will, hat seine verstreuten Schriften aus den letzten Jahren versammelt: *Hans Robert Jauf: Wege des Verstehens. München: Fink 1994.* Es ist seltsam: der Methodiker H.R. Jauf, der in einer einleitenden „kleinen Apologie der literarischen Hermeneutik“ wacker angestammtes und wohlarrondiertes Terrain gegen dekonstruktive, antihermeneutische und postmoderne Infiltrationen verteidigt, liegt im Streit mit dem gelehrten Verfasser glanzvoller und hochinstruktiver Abhandlungen z. B. über den Spruch „*Tout comprendre, c'est tout pardonner*“ oder über die

Geschichte des Genres ‚Religionsgespräch‘. Beide Studien zeigen unfreiwillig, was der Methodiker nicht konzedieren kann: daß die Wege des Verstehens anderen Bahnen folgen als die Diskurse (discurrere), denen sie gelten. Religionsdisputen ist hermeneutisch so wenig beizukommen wie dem Namen Gottes – oder dem vollendeten wechselseitigen Verständnis, mit dem sich die Eheleute in *Who's Afraid of Virginia Woolf*, virtuos in ein Überlieferungsgeschehen einrückend, in jedem Wortsinne fertig machen und mit dem die hermeneutisch sich (miß-) verstehende Studie mutig schließt. Tout/s comprendre, c'est tout/s violer.

Diskurse funktionieren in aller Regel anders, als diejenigen es wollten, die sie in die Welt schickten. Sie zeitigen Effekte. In einigen wenigen Ausnahmefällen gelingt es sogar, Herr dieser diskursiven Effekte zu sein und eine Zeitlang zu bleiben. Daß dieses Projekt beim Ausnahmedeutschen Goethe ausnahmsweise gelang: das ist die These des frechen, witzigen, hell-sichtigen, diskursanalytischen und gut übersetzten Buches von Avital Ronell: *Der Goethe-Effekt / Goethe-Eckermann-Freud*, übers. U. Dinkelsbühler, hg. von F.A. Kittler. München: Fink 1994. Eckermann war Goethes ergebenster Sohn und – nach einem bösen Wort Heinrich Heines – zugleich „Goethes Papagei“. Wer Goethe, Eckermann und Freud so gründlich gelesen hat wie Avital Ronnell, kann die Wahrheit von Papageien-Lauten nicht verkennen. Papagei / Papa-gei (s.o.). Eckermann hielt sich zeitlebens in seinem Arbeitszimmer Vögel, die

ihm so nachhallten und -lallten wie er Goethe. Der parasitäre Sohnes-Sekretär, der als Papagei das Vaterdiktat verwaltet und Goethe in kaum mehr latent zu nennender Aggressivität als den Parasit des Parasiten überführt ... Abgründe tun sich auf. Abgründe, wie sie der Goethe-Bewunderer und Goethepreisträger Freud analysiert hat, der anders als Eckermann kein Diskursverwalter, sondern ein Diskursbegründer war. Man wird von seinem Vater eben nicht umsonst auf den Namen Sig-mund getauft. Und man geht, spricht und schreibt als Goethebewunderer nicht ungestraft über Goethe hinaus. Freud erkrankt tödlich an eben jenem Kieferknochen, den Goethe entdeckte ... Rezeptionsgeschichte als Provokation der Hermeneutik. Beziehungswahn? Was sonst? Ist eine anspruchsvolle Definition von schrecklich-schöner Literatur zu gewinnen, die ohne das explicans Beziehungswahn auskäme? Ein Beziehungsgeflecht besonderer Art hat eine brillante Studie zur Sprachphilosophie Humboldts bloßgelegt: *Helmut Müller-Sievers: Epigenesis – Naturphilosophie im Sprachdenken Wilhelm von Humboldts*. Paderborn/ München/ Wien/ Zürich: Schöningh 1994. Humboldts Sprachphilosophie, so die leitende These, knüpft an die lebhaft interdisziplinäre Epigenesis-Diskussion am Ende des 18. Jahrhunderts an. An jene Diskussion also, die in Absetzung von der Präformationslehre davon ausgeht, daß das Gezeugte nicht im Zeugenden angelegt sei, sondern vielmehr aus unorganisiertem (nicht präformierendem) „Zeu-

gungsstoff“ dank einer bildenden Kraft zu einem unverwechselbaren Individuum geformt werde. Daß die Absage an das deterministische Präformationsmodell nicht per se schon eine Option für individuelle Freiheit bedeutet, zeigt die durchweg sexistische Semantik der Humboldtschen Sprachtheorie. Sie geht davon aus, daß freies männliches Sprechen mit weiblichem Sprachmaterial epigenetisch Sinn erzeugt. Humboldts S/M-Sonette werden dann, ihrer „grausamen Zeichensetzung“ (164) zum Trotz, als lyrischer Klartext auf eine verrätselte Sprachtheorie lesbar: „Komm, dass, Weib, ich dich umfah' aufs Neue, / froh mir eines Erben Samen streue, / und die vielen Töchter dir verzeihe!“

Wer es nach der Lektüre der so genauen wie dekonstruktiven Goethe- und Humboldt-Lektüren von Avital Ronnell und Helmut Müller-Sievers vorzieht, wieder katholisch zu werden, ist bei *Sanne Elisa Grunnet: Die Bewußtseinstheorie Friedrich Schlegels*. Paderborn/München/ Wien/ Zürich: *Schöningh* 1994 gut aufgehoben. „Die wahre Freiheit ist nur in der Liebe möglich“: Dieser Satz aus Friedrich Schlegels Kölner Vorlesung könnte, so die Verf., als „Motto für das gesamte Werk Schlegels“ (171) dienen und auch unschuldig gelesen werden. Nicht unschuldig durchgeblättert, sondern anderslautenden Gerüchten zum Trotz mit großer Aufmerksamkeit gelesen hat Goethe im Winter 1790/91 große Auszüge aus Kants erster und dritter Kritik. Das zeigt akribisch, eindringlich und klug kommentierend *Geza von Molnár: Goethes Kantstudien – Eine Zusammenstellung nach Eintragungen in seinen Handexemplaren der ‚Kritik der reinen Vernunft‘ und der ‚Kritik der Urteilskraft‘*. Weimar: *Hermann Böhlaus Nachfolger* 1994.

Eine musterhafte, (seit und trotz Vorländer) längst überfällige Studie. Von Molnár hat die Seiten in Goethes Exemplaren der Kantischen Hauptwerke vollständig faksimiliert, die Anstreichungen, Korrekturen (so korrigiert Goethe z. B. „generische Proformation“ bei Kant in „Präformation“ – s.S. 350) und Marginalien von Goethes Hand aufweisen. Und das sind bemerkenswert viele bzw. weitreichende. Nun können wir sinnlich gewiß nachvollziehen, daß Goethe die Überschriften der Paragraphen 18 und 19 der KrV („Was objective Einheit des Selbstbewußtseyns sey“ und: „Die logische Form aller Urtheile besteht in der objectiven Einheit der Apperzeption der darin enthaltenen Begriffe“) mit einem Fragezeichen versah und also nichts geringeres als das Kernstück der kantischen Philosophie: die transzendente Deduktion, verwarf.

„Gefühl von Menschen Würde objectivirt = Gott“ – so lautet Goethes prägnante, über einen ganzen Seitenrand ausgebreitete Marginalie zum § 86 der KdU („Von der Ethiktheologie“). Von Molnár charakterisiert diese Goethe-Formel gewiß angemessen als „vorbildliche Zusammenfassung der Zeilen, in denen Kant die moralische Gefühlsbezogenheit zum Göttlichen erläutert“ (155). Der Kant-Leser Goethe faßt zusammen und verschiebt; Goethes prägnante

(und umkehrbare!) Gleichung könnte so hintersinnig eben nicht aus Kants Feder fließen. Denn sie verschiebt, indem sie zusammenfaßt, Kants Philosophem ins Psychologische. Klassische und romantische Literaten haben um 1800 und also in idealistischen Hochzeiten die Psychologie als philosophie maudite neuentdeckt. Als unabschließbare Prologomena zu einer Kritik der unreinen und der gutwilligen Vernunft (Kants zweite Kritik hat Goethe kaum interessiert) sind auch die Werke Ludwig Tiecks lesbar. Kein anderer unter den romantischen Autoren ist bislang editorisch so schlecht behandelt worden wie Tieck, der doch einer der lesbarsten und wirkungsmächtigsten unter ihnen ist.

Die Tieck-Ausgabe im Deutschen Klassiker Verlag verspricht Abhilfe für die Romantik-Forschung und romantisch blaue Lesebände in bester handwerklicher Qualität für die LiebhaberInnen. Zu einem Drittel liegt die auf 12 Bände konzipierte Ausgabe mittlerweile vor, ein fünfter (und, *horribile dictu*: vorläufig letzter) Band soll im Frühjahr 1995 folgen.

*Bd. 1, hg. Achim Hölter: Schriften 1789-1794. 1991 (1282 S.)*

*Bd. 6, hg. Manfred Frank: Phantastus. 1985 (1526 S.)*

*Bd. 11, hg. Uwe Schweikert unter Mitarbeit von Gabriele Schweikert: Schriften 1834-1836. 1988 (1410 S.)*

*Bd. 12, hg. Uwe Schweikert: Schriften 1836-1852. 1986 (1442 S.)*

Die Ausgabe kann und will keine historisch-kritische sein. Die beste Tieckausgabe für lange Zeit ist sie gewiß. Kein Wunder – denn die Al-

ternative lautet wie vor 30 Jahren: die in der Mitte der 60-er Jahre erschienene vierbändige Werkausgabe von Marianne Thalmann oder die noch zu Tiecks Lebzeiten erschienenen Schriften (1828-54). Angesichts dieser desolaten Konkurrenz-Situation will der Rezensent allfällige Mäkeleien unterdrücken und nicht erwähnen, daß der erste Band das Frühwerk keineswegs vollständig bringt, daß alle Bände nicht die wirkungsmächtigen Erstdrucke, sondern die von Tieck für seine Gesamtausgabe mitunter ängstlich redigierten Drucke zugrundelegen, daß die orthographischen Gestaltungsregeln der einzelnen Herausgeber uneinheitlich sind, daß eine gewisse Tendenz zur Überkommentierung herrscht, die von interpretatorischer Diktierlust nicht immer zu unterscheiden ist, daß ... – aber der Rezensent wollte doch loben! Und er kann loben: daß endlich die Phantastus-Ausgabe mit der so wichtigen Rahmenerzählung wieder zugänglich ist, daß der Herausgeber Manfred Frank an einem paradigmatischen Beispiel (*Runenberg*) alle Varianten zwischen Erstdruck der Novelle von 1797 und Erstdruck in der Phantastus-Fassung (1812) verzeichnet hat, daß auch ferne Allusionen (etwa auf zeitgenössische Schauspielerinnen) dechiffriert wurden, daß die editorischen Entscheidungen ausgiebig begründet und nachvollziehbar ausgeführt wurden und daß – nicht zuletzt! – einige der interessantesten romantischen Primärtexte überhaupt in denn doch bemerkenswerter Verlässlichkeit vorliegen. Und so bliebe der Freude an

des Lesens Überfluß das letzte Wort, wenn, ja wenn diese Ausgabe nicht nach Auskunft des Verlages nach Erscheinen eines weiteren Bandes im Frühjahr 1995 „sistiert“ werden sollte. Daß es mit diesem

schönen Torso sein Bewenden haben soll, darf bei allem romantischen Verständnis für's Fragmentarische nicht wahr sein. Diese Ausgabe „sistieren“? Nein: sie „ist fortzusetzen“.

Michael Wetzel

### Neues zu Goethes Mädchenfiguren<sup>1</sup>

Vor exakt 200 Jahren saß in Weimar ein deutscher Dichter daran, einen Roman zu vollenden, von dem Friedrich Schlegel behauptete, daß er neben der französischen Revolution und Fichtes Wissenschaftslehre zu den „größten Tendenzen des Zeitalters“<sup>2</sup> gehöre. Der Dichter ist natürlich niemand anders als Johann Wolfgang Goethe, der – innerhalb der Literatur- und Kulturwissenschaften – der ganzen Epoche um 1800 seinen Namen gab, und sein Roman war *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, der 1795/6 in vier Bänden erschien.

Goethe wurde in der Literaturgeschichte eine so überragende Bedeutung verliehen, daß er vielfach als Inbegriff für die klassische deut-

sche Dichtung steht, deren unterschiedliche Motive in den verschiedenen Metamorphosen seines Werkes gespiegelt werden. Mit dem *Wilhelm Meister* aber hat er einen Meilenstein für die moderne epische Gattung des Romans gesetzt, dessen Bedeutung weit über den partiellen Aspekt des Bildungsgromans hinausgeht. Schlegels emphatische Feier gilt deshalb – neben der psychologischen Kongenialität seiner Darstellung der Figuren – vor allem auch den formalen Tendenzen des Romans gleichsam zum protoromantischen Gesamtkunstwerk, indem er die Figuren nämlich zugleich allegorisch verklärt und auf den verschiedenen poetischen Ebenen des Epischen, des Lyri-

<sup>1</sup> Zu: Gerhart Hoffmeister (Hrsg.): Goethes Mignon und ihre Schwestern. Interpretation und Rezeption, New York 1993 (Peter Lang Verlag: California Studies in German and European Romanticism and in the Age of Goethe Vol 1); und Isolde Salisbury: Goethes poetische Geschwisterpaare. Ihre Entwicklung, Funktion und Symbolik von den frühen Dramen bis zu *Wilhelm Meisters Lehrjahren*, Frankfurt/M 1993 (Peter Lang Verlag: Reihe I Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 1340).

<sup>2</sup> Friedrich Schlegel: Fragmente, in: Athenaeum, ausgew. u. bearb. v. C. Grützmacher, Hamburg 1969, Bd. 1, S. 139.

schen und des Dramatischen ebenso sprechen läßt, wie er sie zu Subjekten eines theoretischen Metadiskurses über diese ästhetischen Repräsentationen macht. Goethes Roman erzählt nicht einfach eine Geschichte, er verkündet ein Programm sozialer Öffentlichkeit, die Magna Charta bürgerlicher Subjektivität.

Es ist daher nicht verwunderlich, daß auch die Psychoanalyse – Freud allen voran –, die sich ja mit der Pathogenese dieses bürgerlichen Subjekts auseinandersetzt, Goethe als oberste Autorität literarischer Kasuistik erkoren hat. Dabei darf jedoch der Begriff der Pathologie nicht biographisch mißverstanden werden: Bevor die amerikanische Verwechslung von Autor und Werk sich mit der großen Studie von Eissler durchsetzte, war Goethe eher ein Verbündeter bzw. Vorläufer von Psycho-Analyse, der selbst Entwicklungs- bzw. Rückfallmodelle der Heilung vor dem Hintergrund einer Pathognostik seiner Epoche aufzeigte. Hierbei nimmt das Thema der *Melancholie* oder *Hypochondrie* einen besonderen Stellenwert ein, der für das poetisch empfindsame Subjekt weniger Krankheit als vielmehr Existenzial bedeutete. Hatte Goethe mit seinem männlichen Protagonisten *Werther* dieser Schwermut, die der mit Goethe befreundete Mediziner Johann Georg Zimmermann in seinem Werken *Von der Einsamkeit* (1773) oder *Ueber die Einsamkeit* (1784/5) in epochaler Breite beschrieben hatte, einen paradigmatischen und ergreifenden Kasus geliefert, so geht er in seiner klassischen Phase nicht nur auf Distanz

der „Krankheit zum Tode“ gegenüber, sondern läßt sie als Beispiel scheiternden Daseinsvollzuges vorrangig an weiblichen Figuren auftauchen. Der Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* ist in dieser Hinsicht ein Schwellenwerk, das selbst die Mitte bildet zwischen der unvollendeten und durchaus unkonventioneller angelegten Frühfassung *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* und der Fortsetzung im Alterswerk *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, das am treffendsten als Roman der Entsagenden charakterisiert ist. Am Beispiel des jugendlichen, sein Elternhaus verlassenden und bei einer Theatergesellschaft nach Erfüllung seiner ästhetischen Lebensideale suchenden Wilhelm wird der Weg zur Reife als der von einem Lust- zu einem Realitätsprinzip aufgezeigt. Die Ambivalenz Freuds, der zwar immer wieder nach dem originären Wunsch fragt, nur um ihn aber aus seiner pathologischen Störung zu den Anforderungen einer sozialen Realität hinzuführen, ist durchaus von Goethe ererbt. Und ebenso ist schon bei diesem der pathologisch thematisierte Ort der Lust durch hysterische und melancholische Frauen besetzt, wobei zwei kind- bzw. mädchenhafte Typen herausragen: im *Wilhelm Meister* die geschlechtsdiffus grau gekleidete und melancholisch dunkle *Mignon*, in *Die Wahlverwandtschaften* die anorektisch und depressiv verstummende *Ottile*. In beiden kommt ein Genießen invertiert auf dem Wege eines krankhaften Scheiterns zum Ausdruck, der zwar für den romantischen Geschmack „schönes Grausen erregt“ und mit dessen Er-

scheinung die innerste Springfeder des sonderbaren Werks plötzlich frei zu werden scheint“<sup>3</sup>, der zugleich aber Weiblichkeit mit Melancholie auf eine Weise miteinander verbindet, die dann in Freuds ‚Entdeckung‘ des Kastrationskomplexes gipfelt.



Die lebensgeschichtlich entscheidende Phase dieser geschlechtlichen Reife ist die Adoleszenz, in der die kindliche Welt des Wunsches von der erwachsenen Welt der Realitätsvermittlung abgelöst wird, und insofern sind die genannten Konflikte des Bildungsromans Adoleszenzkrisen. Mignon ist wohl Goethes berühmteste Beispiel weiblichen Scheiterns an einer Überwindung derselben, jedenfalls zeugt die lange Liste von Literatur zu ihrem kurzen epischen Leben von einem eminenten Interesse an dieser nicht nur zwischen Kindheit und Reife schwankenden, sondern auch den Unterschied der Geschlechter androgyn vermengenden Figur. Der in Santa Barbara arbeitende und lehrende Literaturwissenschaftler Gerhart Hoffmeister hat jetzt einen Sammelband von Arbeiten vorgelegt, die sich mit den zweihundert Jahren von „Interpretationen und Rezeption“ von Mignon und ihren Schwestern beschäftigen. Daß die Liebe zwischen Dichtung und Psychoanalyse

dabei nicht wechselseitig ist, wird schon im ersten Aufsatz des Sammelbandes deutlich, der immerhin von dem seit 26 Jahren über Goethes Mignon forschenden Germanisten Hellmut Ammerlahn stammt und mit der Warnung beginnt, den in seinen historischen und biographischen Bezügen zum Zwecke der „Bildung“ zu lesenden Roman nicht als „Tummelplatz von Ödipuskomplexen“ mißzuverstehen. Diese Bemerkung erstaunt in einem Band der immerhin progressivsten germanistischen Forschung, nämlich der amerikanischen, die nicht nur zur Zuflucht für viele Opfer der bundesrepublikanischen Bildungspolitik geworden ist, sondern auch eine spezifische Offenheit für die verschiedenen humanwissenschaftlichen Paradigmen gezeigt hat und dadurch mit einer besondere Souveränität den europäischen Grabenkämpfen der Postmoderne gegenüberzutreten konnte.<sup>4</sup>

Ammerlahns Idiosynkrasie gegen außerliterarische Motive und Insistenz auf autonome „Lebensweisheit“ und „Kunstreflexion“ der goethischen Literatur ist allerdings in diesem Band singulär. Die meisten anderen Beiträge des Projekts – von dem man allerdings genauso wenig erfährt wie über die Autoren des Bandes – zeichnen sich durch die genannte Offenheit für einen

<sup>3</sup> So Friedrich Schlegel über Mignon in: Über Goethes Meister, ebd., S. 206.

<sup>4</sup> Das beste Beispiel ist sicherlich der seit Jahrzehnten in Seattle lehrende führende Schlegel-Philologe und –Herausgeber Ernst Behler, der mit seinen Arbeiten zur Diskussion der Postmoderne und besonders der Position Derridas eine objektive Sachlichkeit gewahrt hat, die vielen europäischen Beiträgen seit langem abhanden gekommen war.

mehrdimensionalen und -disziplinären Zugang zu Goethe und durch eine sich daraus ableitende und dem Hintergrund, nämlich der nahezu 200jährigen Goethe-Philologie, gegenüber frische und überzeugende Originalität aus.

Ammerlahns Beitrag zu den verschiedenen Metamorphosen der Mignon-Figur entbehrt nicht einer genauen Analyse bestimmter Elemente des Romans – so des Gegensatzes zwischen dem Kind Mignon und der aphroditehaften, sexuelle Endlust verkörpernden Philine oder der Abfolge von Dingsymbolen in Wilhelms Entwicklung (wie Herz, Hand, Auge, Blick) –; die Interpretation von Mignons letzter Metamorphose zum Engel und der Einbalsamierung im Saal der Vergangenheit als Symbol der Kunst greift mit ihrer bornierten Immanenz aber entschieden zu kurz. Der Reiz des Bandes besteht nun darin, daß schon der nächste Beitrag von Arnd Bohm über Mignons Nicht-Sterben-Können dem ungezwungen widerspricht. Hätte Ammerlahn sich der Mühe psychoanalytischer Denkfiguren unterzogen, so wäre ihm deutlich geworden, daß das gesamte Schlußzeremoniell von Mignons Exequien selbst wieder der Logik einer melancholischen Struktur verfällt, d. h. eine Unfähigkeit zu trauern zeigt, die statt des Abschieds vom verlorenen Liebesobjekt und des Abbaus libidinöser Besetzungen die Verewigung des jung erhaltenen narzißtischen Spiegelbildes propagiert. Bohm macht in seinem Vergleich von Mignons Pseudo-Sterben mit dem Raub der Persephone deutlich, daß Goethe überhaupt die Re-

präsentanz des Todes zugunsten einer Unentscheidbarkeit des Schlafes und einer ewigen Wiederkehr der Tochter der Demeter – ebenso wie die reale Mutter Mignons *Spe-rata* mit ihrem Reliquienwahn – verleugnet hat, daß Mignons scheinbares Sterben nur ihre Defloration und damit symbolisch die Verbindung von Tod und Weiblichkeit meint.

Der folgende Beitrag von Robert Tobin über die Medizinalisierung Mignons führt den Hintergrund dieser Verbindung weiter aus. Es ließen sich sicherlich weitere Belege vor allem für die Angst des Jahrhunderts vor der Beerdigung Scheintoter anführen, wichtig für die Pathologien der Zeit ist aber sicherlich der von Tobin angeführte Diskurs über die krankhaften Emotionen des weiblichen Orgasmus. Der Text verweist auf die mittlerweile kanonischen Untersuchungen von Laqueur zur Herausbildung einer anatomischen Geschlechtsunterscheidung im 18. Jahrhundert, um den entsprechenden Identitätsproblemen Mignons die gesprächstherapeutische Orientierung der Turmgesellschaft gegenüberzustellen und auf die spiegelbildliche Funktion von Mignons Krankengeschichte überhaupt für die Lösung von Wilhelms eigenen Problemen mit der Geschlechtsidentität hinzuweisen.

Natürlich ist damit indirekt schon die Psychoanalyse ins Spiel gebracht, mit der sich Thomas Knie-sche in seinem Beitrag beschäftigt. Seine Kritik gilt zugleich dem biographistischen Selbstmißverständnis, dem er das Konzept einer verstärkten Aufmerksamkeit für im-



manente Probleme der Textproduktion gegenüberstellt. Eingefordert wird hier zurecht die entscheidende Differenz zwischen Quelle und Niederschrift, denn – wie am Beispiel von Mignons Liedern explizit ausgeführt wird – die lesbare und verstehbare Version ergibt sich erst aus einer zum Teil übersetzenden Transkription des unverständlichen Originals. Von dieser Dechiffrierkunst (das Privileg der Turmgesellschaft) springt Kniesche über zu dem, was er – im Anschluß an Bazins Aufsatz zum Ursprung von Photographie und Film – den „Mumienkomplex“ nennt, d. h. einen Hang zur reliquienhaften Rekonstruktion vergangener Körper.

Dieser Ordnung der Repräsentation wird das eigentliche Begehren Mignons gegenübergestellt, das Kniesche – im Anschluß an Freuds *Dora*-Analyse – nicht als hysterisches verstanden wissen will, sondern in seinen homosexuellen Anteilen betont. Angesichts der Ödipalisierungstendenzen der Turmgesellschaft ist es sicherlich opportun, die perversen Aspekte des Mignon-Komplexes herauszuarbeiten, und an Mignons offener Androgynität bleibt der versteckt männliche Reiz im Zusammenhang der gleichwohl hetero-sexuellen Beziehung zu Wilhelm erklärungsbedürftig: die behauptete latent homosexuelle Verführungsstrategie Mignons gegenüber den weiblichen Protagonistinnen des Romans bleibt aber dennoch den faktischen Beweis schuldig, der sich andererseits im Beispiel der Gegenspielerin Natalie, der Mignon ihre Leidensgeschichte erzählt, wiederum auf den herme-

neutischen Übersetzungskomplex einer Analyse beschränkt.

Kniesches Verdachtsmoment ist gleichwohl überraschend und originell und verläßt die eingefahrenen Bahnen der herkömmlichen Interpretationen von Goethes Mignon – was auch für andere Beiträge des Bandes gilt. So arbeitet Sabine Groß verschiedene Interpretationsmodelle daraufhin durch, daß eine Repräsentation des Körpers immer hinter Metaphern der Verhüllung verschwindet. Der weibliche Körper geht durch die teleologische Perspektive des Romans in Ehe-Beziehungen auf. Was zurückbleibt, beschreibt Ulrike Rainer als Abbruch der Kommunikation, als Regression in Körpersymboliken, magnetistische Naturmetaphoriken oder sprachlose Ikonographien. Die mutterlosen Mädchenfiguren wie Mignon, Ottilie und Makarie (in den *Wanderjahren*) stehen außerhalb des Rahmens aller der pädagogischen Interventionen einer männlichen, aufklärungswütigen Subjektivität. Sie verbleiben – wie Konstanze Bäumer in ihrem nachfolgenden Beitrag ausführt – in der Hülle des metaphorischen Eis, das Mignon umtanzt, in der Disproportionalität des Eis- oder Kästchengefängnisses, das andere Figuren der goethischen Literatur wie die *Neue Melusine* umfängt.

Die Suche nach weiteren Verarbeitungen des Mignon-Motivs läßt sich uferlos weitertreiben, und der Herausgeber hat selbst schon in der Einleitung weitere Desiderate angemeldet. Dennoch fällt auf, daß das Verständnis dieser Spurensicherung sehr an Namen kleben

bleibt und nicht eigentlich eine Typologie des von Mignon verkörperten Ideals des androgynen und adoleszenten Mädchens entwickelt. Nicht nur in dieser Hinsicht wäre es interessant und wichtig gewesen, im näheren Umfeld der Goethezeit die bekannten Reprisen zusammenzustellen. Jedenfalls ist es erstaunlich, daß Novalis' 13jährige *Sophie* oder E. T. A. Hoffmanns 12jährige *Julia* als Archetypen (bzw. Mignon gegenüber Ektypen) romantischer Dichtung überhaupt nicht erwähnt werden.

Die dementsprechend informativsten Beiträge des Buches finden sich im Zusammenhang der historischen Ausweitung auf die Literatur des 19. und des 20. Jahrhunderts. G. H. Hertling macht auf Mignongestalten im Werk von Stifter aufmerksam, John Fetzer zieht die Analogie bis zu Th. Manns *Echo* und der Herausgeber G. Hoffmeister arbeitet die völlig unbekannten Gebiete der hispanischen Rezeption und der Mignon-Parodien auf. Der weitaus spannendste und literaturhistorisch überzeugendste Artikel stammt dabei von Sigrid Berka, die nicht nur die Motive der Mignon-Gestalt in einer bisher unbekannten Dichte in Mörikes *Maler Nolten* aufspürt und die verstreuten Anspielungen in Wedekinds *Lulu-Dramen* zu einem geschlossenen Bild der „Kindfrau“ zusammensetzt, sondern auch in souveräner Weise den Übergang von literaturtheoretischen zu psychoanalytischen Kategorien – unter Berücksichtigung zudem der verschiedenen Weiterentwicklungen im französischen Feminismus und amerikanischen *literary criti-*

*cism* – beherrscht, ohne jemals die Nähe zum literarischen Gegenstand zu verlieren. Hier wird eine Typologie von *Männerphantasie* aufgestellt, die am „Muster der Kindfrau“ die Aporie der Geschlechterfrage grundsätzlich austrägt. Denn daß Mignons immer wieder zitierte Rätselhaftigkeit die Frage nach der geschlechtlichen Differenz, nach dem Ursprung der Frau aus dem Kinde, also das „Geheimnis der Weiblichkeit“ betrifft, ist für Berka gleichsam der Ausgangspunkt ihrer Überlegungen. Sie zeigt dann, wie sich diese Imago der Weiblichkeit im Zeichen von Verhüllung und Zweideutigkeit sogleich spaltet in die Verkörperung kindlicher Unschuld und weiblichen Betruges, eine Spaltung, die besonders an den Frauenfiguren Mörikes deutlich wird. Berka zeigt die Parallele von ihnen zu Mignon auf der Ebene einer fetischistisch-imaginären Wiederausstattung mit dem verloren geglaubten Phallus, weist jedoch auf die entscheidenden symbolischen Differenzen zwischen Goethe und Möricke hin – wie die Verlagerungen des Inzestmotivs aus der Vorgeschichte (bei Mignon) in den Handlungszeitraum des Romans selbst, oder den Symptomwandel der unterdrückten Sexualität von hysterischen Konversionen (bei Mignon) zu depressiver Ichverarmung. Wo es darum geht, das Geschlechtliche zu zeigen, endlich zu offenbaren, begegnet das Monströse, wie die Autorin – mit Derridas Analyse des Geschlechts als Monstrum – am Beispiel von Wedekinds *Monstretagödie* demonstriert. Auch *Lulu* ist Verkörperung des Kindfrau-

phantasmas und reizt die Männer mit ihrem infantilem Narzißmus; sie repräsentiert als *femme fatale* aber mehr den negativen Teil, die Verbrecherin als Vertreterin ihres betrügerischen Geschlechts. So macht Berka zum Schluß die Ambivalenz der Männerphantasie deutlich, die die Frau als „phallische Frau“ mit einem Attribut ausstattet, dessen Mangel ihr dann als Schuld vorgeworfen wird und dessen Restitution ein ganzes Jahrhundert schwarzer Romantik hat nach Mignon schreiben lassen.



Der Text von Sigrid Berka zitiert u. a. einen Aufsatz von Karl Abraham zur Stellung der Verwandtenehe, in dem dieser die These aufstellt, daß die für einen Melancholiker typische Liebeswahl eine inzestiöse sei, die in ihrer unbewußten Fixierung auf das nicht losgelassene, nicht überwundene infantile Sexualobjekt „Mutter“ entweder heiratsunfähig bleibt oder nur eine minimale Verschiebung der Besetzung im engeren Familienkreis (Schwester, Kusine) zuwege bringt. Diese Überlegung ist gerade für die viel diskutierte Bindung Goethes an seine Schwester von einiger Bedeutung, unterstützt sie doch Interpretationsansätze, die in der Schwesternliebe nur eine Deckfigur für die Mutterbeziehung sehen. Zugleich läßt sich hier ein Zusammenhang mit der Problematik des Abschied-Nehmens, des Todes und der Trauer in Goethes Werk ahnen. In der nunmehr vorgelegten, 1979 allerdings schon bei Ammerlahn in Seattle entstandenen Dissertation von Isolde Salisbury über Goethes

poetische Geschwisterpaare wird man jedoch vergeblich Aufschluß darüber erwarten. Wie schon der Titel suggeriert, wird das Thema der Bluts- und Wahlverwandschaft allein als „poetisches Gestaltungsprinzip“ betrachtet. Und gleich am Anfang wird die Warnung vor dem Versuch ausgesprochen, sich der Dichtung mit „Ergebnissen der modernen Psychoanalyse“ zu nähern. Die Autorin zitiert Emrichs ähnliche lautendes Bedenken gegen den angeblichen Versuch der Psychoanalyse, „das dichterische Symbol durch ein zweites Symbol zu erklären“, eine merkwürdige Ontologisierung des Symbolischen, die nicht nur den interpretativen Ansatz der Psychoanalyse szientifisch mißverstehet, sondern auch einem dubioses Licht auf literaturwissenschaftliches Interpretieren fallen läßt.

Aber nicht allein der theoretische Ansatz der Arbeit enttäuscht, sondern vor allem auch ihre Vorgehensweise. Salisbury leistet das, was man geläufig als immanente Interpretation bezeichnet, was bei ihr aber oft nur auf eine Nachzählung der thematisch relevanten Texte hinausläuft. Ausgehend von der These, daß in Goethes erster Schaffensperiode, die die Autorin mit *Wilhelm Meisters Lehrjahre* enden läßt, vorwiegend Geschwisterbeziehungen im Mittelpunkt stehen, während in der zweiten Periode, die von der Autorin aus arbeitsökonomischen Gründen nicht behandelt wird, sekundäre Verwandtschaftsgrade dominieren, beschreibt Salisbury den Typus des jungfräulichen, schutzbedürftigen Mädchens in den frühen Dramen,

das für die Brüder als Gegenstand der Verantwortung zu einer Verschmelzung von Tochtergestalt und Geliebten führt. Das Beispiel des *Werthers* demonstriert dann anhand der Seelenverwandtschaft eine weitere Deklination des Ideals der schwesterlichen Frau: die Schwester als zugleich jungfräuliche Mutter für ihre Geschwister und als Ideal der Braut. Mit der Gestalt der *Iphigenie* kommt als weiterer Charakterzug das Amazonenhafte hinzu, das für die Frauengestalten des *Wilhelm Meister* bedeutsam wird. Hier geht es dann vor allem um die Entfaltung des Familienmodells aus der Geschwisterdualität. Wilhelm, der Frauen gegenüber eher ein schwesterliches Verhältnis hat und auch immer wieder sucht, wird reif für die Vaterschaft, die er real Felix, seinem Sohn, gegenüber und symbolisch Mignon, seinem Mündel, gegenüber als Rolle einnimmt, während Natalie alle Stufen des Schwesterideals durchläuft: von der Tochter über die Amazone und symbolische Mutter zur Braut. In ihr kommt es, wie Salisbury zum Schluß zusammenfaßt, zur perfekten Versöhnung zwischen Ideal und Wirklichkeit, zwischen Pflicht und Neigung: Sie ist die Verkörperung des goethischen Frauenideals als Seelenbild ohne Mangel und voll Harmonie, in dem die grundsätzliche Bewegung von den realen Paaren (Geschwistern, Eltern) zu den symbolischen Verhältnissen (vorwiegend in Viererbeziehungen) zum Ausdruck kommt.

Die Arbeit rekonstruiert so die immanente Struktur des poetischen Kosmos von Goethes Werken,

kommt aber darüber nicht hinaus, also nicht zur Bedeutung der Konfigurationen, d. h. zu dem, was die Symbol symbolisieren, den Wünschen, Hoffnungen, Ängsten, die in poetische Konstellation gerettet eingehen. Für Salisbury ist das dichterische Symbol immer nur Symbol seiner selbst, einer autonomen Welt, in der nur die „Sprache der Götter“ vernommen wird und die entweder gar nicht oder auf sehr bizarre Weise mit der s. g. gesellschaftlich-geschichtlichen Wirklichkeit verbunden ist – etwa wenn es heißt: „Goethes Auffassung von Verwandtschaft und Familie hängt ursächlich mit der gesellschaftlichen Stellung des Menschen im 18. Jahrhundert zusammen.“

Für eine Dissertation ist das Ergebnis einer solchen additiven Forschung ohne Interpretation recht dürftig, und es wird damit auch ein schlechtes Beispiel für die Germanistik jenseits des Atlantiks gegeben, insofern, neben dem Fehlen jeglicher psychologischer oder psychosozialen Argumentation, sich kaum eine Spur der umfangreichen Forschungen zu Goethes Schwesterthematik auch in Deutschland (man denke etwa nur an die Arbeiten von Ulrike Prokop) findet. Die Problematik des Androgynen wird im Zusammenhang der Amazonenhaftigkeit bestimmter Schwesterfiguren kurz berührt, ohne auf die Auseinandersetzung zwischen Goethe/Schiller und der Frühromantik über die Geschlechterfrage und die materialreiche Diskussion dazu vor allem im amerikanischen Forschungsbereich einzugehen. Die Arbeit ist eine gute Rekon-

struktion des goethischen Textmaterials, aber sie ist nicht auf der Höhe ihrer Zeit und – so muß man

leider feststellen – auch nicht auf der Höhe der Zeit ihres Gegenstandes.

Michael Wetzel über das

*Romantikhandbuch*<sup>1</sup>

Aktualität der Romantik oder des Romantischen?

Der Kröner-Verlag, bekannt für seine einschlägigen Lexika, Sachwörterbücher, Stoff- und Motivgeschichten, hat den Siegener Germanisten Helmut Schanze und seine Mitarbeiter vor eine nicht leichte Aufgabe gestellt: ein Handbuch zur Romantik zu erstellen, d. h. ein *Manuel*, ein *Vademecum* zu einer literarischen Epoche, die nicht nur für die europäische Mentalitätsgeschichte einen der entscheidendsten Einschnitte darstellt, sondern zugleich für die germanistische Philologie den Ursprung der eigenen wissenschaftlichen Disziplin. Eine solche epochale Größe des Gegenstandes und zugleich Konfrontation mit *Urszenen* des eigenen Faches stellt Germanisten – und aus solchen besteht die Gruppe der am Projekt beteiligten Autoren weitgehend – zwangsläufig vor eine Fülle von Entscheidungen, die auf das Problem der historischen Bedingtheit literaturwissenschaftlicher Diskurse reagieren müssen. Angesichts der gerade in den letzten Jahrzehnten anwachsenden Menge von Publikationen

zu romantischen Themen einerseits und der andererseits nicht zu verleugnenden Disparatheit dieser Anrufungen des Romantischen *toto genere*, stellt sich folglich die Frage nach einer geschichtlichen Orientierung bzw. Begrenzung des Gegenstandes: Geht es um *Romantik* als zeitlich markierte Epoche der neuzeitlichen Kulturgeschichte oder um das *Romantische* als Phänomen der Moderne überhaupt, dem zwar um 1800 ein Anfangspunkt gesetzt, seither aber eine nicht abreißenden Kette von Renaissanceen beschieden ist?

Gedacht ist bei dieser Frage natürlich an die nicht zuletzt durch die *Querelle* der Postmoderne wieder aufgeworfene Problematik von Wiederkehr und Überwindung historischer Positionen. Die im Zuge dieser Diskussion hereinbrechende Inflationen von Modernen hat auch romantische Motive in ihrer unzeitgemäßen Avangardiertheit wiederentdeckt. Das Stichwort einer *Aktualität der Romantik* hatte letztlich vor diesem Hintergrund gegenwartsgeschichtliche Bedeu-

<sup>1</sup> hrsg. v. Helmut Schanze, Stuttgart 1994 (Kröner), 802 Seiten.

tung gewonnen, nicht ohne jedoch wieder die Frage zu implizieren: *Welche Romantik?* Vor allem die faschistische Berufung auf Tradition und Erbe der Romantik hat ein unbrochenes Verhältnis unmöglich gemacht und die Notwendigkeit historisch differenzierter Analysen deutlich werden lassen. Zugleich gegen das generelle Verdikt marxistischer Literaturwissenschaft, die – wie federführend Lukacs – Romantik mit Irrationalismus gleichsetzte, versuchte die Nachkriegsgermanistik daher, bestimmte Strömungen gegen diese Vorwürfe zu retten, wobei der Neubewertung der Frühromantik ein besonderer Stellenwert zukam. Nicht zuletzt auch das Erscheinen der kritischen Ausgaben von Novalis und Friedrich Schlegel hat in den Siebzigerjahren eine Fülle von Untersuchungen entstehen lassen, die sich durch ihre Betonung des utopischen Charakters der Ansätze vor 1800 auszeichnen und deren Affinitäten zu aktuellen Theoriediskussionen aufzuzeigen suchen. Ob nun aber die blaue Blume als eigentlich rote der Revolution demaskiert oder neuere strukturalistische bis poststrukturalistische Theorien aus den Fragmenten des Jeneser Kreises destilliert werden sollten: Der erneuerte Gestus einer Restitution der Wahrheit des Romantischen demonstrierte nur ein weiteres Dilemma des Umgangs mit diesem Phänomen: die Wahl

einer angemessenen Darstellungsweise, die der gerade zu rekonstruierenden nicht-systematischen, nonkonformistischen und avangardistischen Revolte des Denkens gerecht werden könnte. Z. B. Friedrich Schlegels radikale Forderung einer progressiven Darstellung, die im Dargestellten das Darstellende mitdarstelle, widersprach paradigmatisch dem Kanon philologischer Forschungsberichte; ihr gegenüber ergab sich nicht selten das Paradox, daß frühromantische Ideen eher in die Darstellungsform einer der spätrromantischen, mehr auf Herrschaft und monumentalistische Geschichtsschreibung (im Sinne Nietzsches) ausgerichteten Philologie gegossen wurden. Zugleich zeigten sich Schwierigkeiten im Umgang mit der transnationalen, vor allem europäischen Ausdifferenzierung des Romantischen, die sich keineswegs in die geistesgeschichtlichen Grenzziehungen einer Germanistik einbetten läßt und etwa die von Benjamin ererbte Liebe zu den *Romantikern der Hauptstadt des 19. Jahrhunderts* historischen Verschiebungen auslieferte, die zu durchaus fruchtbaren Entstellungen – im außermoralischen Sinne – des authentischen Sinnes führten. Die im Fahrwasser der Wiederkehr Nietzsches aus Frankreich<sup>2</sup> sich ebenfalls anbahnende Wiederkehr des Romantischen aus dem Exil jenseits des Rheins<sup>3</sup> verdankt dabei wesentliche Impulse der französi-

<sup>2</sup> Vgl. W. Hamacher (Hrsg.): Nietzsche aus Frankreich, Frankfurt/M./Berlin 1986.

<sup>3</sup> Vgl. Ph. Lacoue-Labarthe/J.-L. Nancy: L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand, Paris 1978.

schen Benjaminforschung<sup>4</sup>, die in stärkerem Maße den Bezug Benjamins auf frühromantische Reflexionstopoi gewahrt hat. Auch die Romantik hat, so scheint es, also einen überzeugenden Anspruch auf die Rolle des *Gesperstes*, das – laut Marx – in Europa umgeht und als das sie Heine gewissermaßen schon diagnostiziert hat. Aber es bleibt solchermassen ein Gespenst, d. h. – im nachmarxschen Sinne – der unheimlicher Doppelgänger eines Toten, dessen Grabstätte, bei aller Aktualität des Wiedergängertums, zu bestimmen bleibt.



Vor Gespenstern jedenfalls scheint Helmut Schanze keine Angst zu haben. Schon in den ersten Zeilen seines *Romantikhandbuches* wird zumindest ein Gespenst gebannt, nämlich das unheimliche Erbe des Nationalismus. Gegenüber der einstigen Behauptung einer Gleichsetzung von deutscher Literaturwissenschaft und Romantikforschung wird die Emanzipation der Germanistik „vom ‚deutschen‘ Gegenstand „Romantik““ (S. 1) konstatiert: „Und das ist gut so.“ (ebd.) Damit wird jedoch nicht behauptet, daß sich der Gegenstand dank der endlich gewonnenen historischen Distanz erledigt habe. Gegen die deutsche (wie zu ergänzen wäre: ‚deutsch-nationale‘) Inanspruchnahme von Romantik wird „die übernationale, die europäische, die aufklärerisch-kritische, die rationale, die moderne“ Romantik (ebd.)

in ihrem Aktualitätsanspruch anerkannt. Sie ist „Revolution des Geistes“, „gegen die Revolution auf der Straße“ (ebd.), was gerade keine Realitätsfremdheit bedeutet, sondern einer genuinen „zeitgeschichtlichen Erfahrung“ (S. 2) entspricht, die durch das „Proteisch-Wandelbare“, die „Progresse und Regresse“ der romantischen Freisetzungen von Gattungen, Formen und Grenzen in einer „alles verschlingenden, geschichtlichen Zeit“ (ebd.) zum Ausdruck gebracht wird.

Mit dieser Beschwörung einer revolutionären Auflösung aller festen Formen wirbt Schanze implizit für das eigene Projekt. Unter Berufung auf die (früh-)romantischen Modelle des *Buches als Bibel* und *Enzyklopädie* wird das *Romantikhandbuch* als Orientierungshilfe für eine Reaktualisierung des ambitionierten Anspruchs empfohlen, die Welt und das Leben „zwischen die Deckel eines Buches“ (S. 10) zu bringen. Schanze ist sich dabei des Widerspruchs durchaus bewußt, eine so bewegte wie bewegende Bewegung wie die Romantik in einem Lese- und Nachschlagbuch, einem „Findebuch“ (ebd.), festzuhalten. Er führt daher einen „Arbeitsbegriff“ für eine „Vorverständigung“ an: „Romantik als Lehre vom Roman“ (ebd.).

Mit dieser gattungs- wie medientheoretischen Option für das romantische Buch, die Schanze in seinem Artikel „Romantische Rhetorik“ als Nachweis einer zuneh-

<sup>4</sup> Vg. z. B. den Tagungsband: Walter Benjamin et Paris, hrsg. v. H. Wissmann, Paris 1986.

menden Verschriftlichung der Oratorik als „gebuchte Mündlichkeit“ (S. 337) weiter ausführt, versucht er zweierlei: zum einen die gattungsmäßige Disparatheit des Gegenstandes in der „Buchdominanz, der universellen Verbuchung allen Wissens“ (S. 2), auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen, und zum anderen mit dessen Hilfe ein Kriterium historischer Begrenzung zu gewinnen. Die unterschiedlichen Diskurse über Chemie und Physik ebenso wie über Malerei, Plastik oder Musik bis hin zur politischen Theorie, sie alle sind im großen enzyklopädischen Buch des Lebens kompatibel aufgrund einer von seiner romanhaften Struktur diktierten Analogie, die zugleich umgekehrt vom Buchstäblichen ins Räumliche (des Bildes) und Zeitliche (des Tones) ausstrahlt. Dieser Ausweitung des Darstellungsmediums Buch ist gleichwohl eine äußerste Grenze beschieden, an der die Dominanz der Bücher sich zu Ende neigt und andere Medien – Schanze nennt im Zusammenhang von Nietzsches Romantikkritik Phonographen und Kinematographen (S. 7) – andere Geschichten schreiben, die aber – weil das Ende der Romantik, wie Schanze versichert, „nie ein wirkliches Ende sein kann“ (S. 7) – bei allem „Wechsel der Medien“ (S. 8) nicht frei von Wiederkehr sind.

Innerhalb jener Grenzen des Mediums Buch erstreckt sich jedenfalls originär die Weite der romantischen Themen, die im *Romantikhandbuch* abgehandelt werden: also all dessen, was sich, wie in einem Roman, zwischen den Deckeln eines Buches darstellen

läßt, wobei augenzwinkernd das „schon immer“ eines Leserinteresses versichert wird:

„Marginalität und Unendlichkeit, die ‚Tiefe‘ der Seele und die räumliche Ferne sind seit jeher die angemessenen Gegenstände des Romans gewesen. Was sich im Menschen, in seiner Seele, an Handlung abspielt, was sich zwischen den Menschen, in der Gesellschaft, an Konflikten zeigt, hat schon immer das Interesse des Lesers erregt. Will Roman Leben darstellen, so kann er sich dieser Felder, die gemeinhin von den Wissenschaften, von Philosophie, Psychologie, Theologie, Soziologie (eine romantische Begriffsbildung) als Gegenstände ihrer Reflexion beansprucht werden, nicht entziehen.“ (S. 12)

Dieser Universalitätsanspruch wird in drei thematischen Blöcken rekonstruiert, die dem *Zeitkontext von Einflüssen und Wirkungen*, den *literarischen Formen* und der *Ausdifferenzierung in Künste und Wissenschaften* gewidmet sind. Den Abschluß bildet ein bio-bibliographisches Lexikon romantischer Lebensläufe, das allerdings über die Fülle noch so minoritärer Namen die Majorität von Einzelinformationen aus den Augen verliert.

Der Einstieg in den ersten Block wird erleichtert durch einen Überblick zur politischen *Zeitgeschichte* (Markus Schwering), an den sich der aufschlußreiche Artikel über die *Phaseneinteilung* der Romantik (Harro Segeberg) anschließt. Auch wenn die traditionelle Dreiteilung in Frühromantik, Hochromantik und Spätromantik – nur durch ein vorgestelltes „sogenannt“ abgeho-



ben – beibehalten wird, versucht die Orientierung am gruppenbildenden, projektspezifischen bzw. programmatischen „Literatur-Gespräch mit jeweils sehr eigenen Normen und Konventionen“ (S. 34) eine neue Präzisierung der sozio-kulturellen Rahmenbedingungen zu gewinnen. Für die erste Phase fällt diese Bewertung durch den Jenenser Kreis relativ leicht. Für die zweite Phase der Hochromantik macht sie eher eine „paradox anmutende dezentrierte Zentrenbildung“ (S. 50) geltend, die vor allem vor einer Fehleinschätzung der isolierten Arbeiten durch ihre mangelnde Außenwirkung warnen soll. Wie in der Spätromantik mit ihren regionalen Gruppenbildungen, kommt es hier zu einer Konzentration spezieller Forschungsinteressen in kleineren Arbeitsgemeinschaften wie z. B. der von Arnim und Brentano im Wunderhorn-Projekt. Die folgenden Artikel von Ludwig Stockinger, Gerhart Hoffmeister und Helmut Schanze beschäftigen sich mit dem Verhältnis des romantischen Denkens zur *Aufklärung* (gegen das Vorurteil einer Gegen-Aufklärung), den europäischen *Vorläufern* (von Dante bis zur *gothic novel*) und *Auswirkungen* (im romanischen, nördlichen und slawischen Bereich) sowie der *Romantik* und *kritik* des Realismus im 19. Jahrhundert, ergänzt durch eine generelle Revue der deutschen *Forschungsgeschichte* von der Begründung der Germanistik bis zur Gegenwart, die zugleich an den „Stationen der Romantikforschung das deutsche Schicksal ablesen“ möchte (S. 177). Neben diesem grundlegenden An-

spruch des ersten Teils, historische Einschnitte zu markieren, folgen die Beiträge zu den poetologischen Gattungen und Topoi der eher bescheidenen Maxime subsummierender Synchronie. Hoffmeister klassifiziert den romantischen Roman nach sechs – allerdings in ihrer Gleichwertigkeit nicht immer einsehbaren – Formen: Künstlerroman, historischer Roman, psychologischer Schauerroman, parodistischer Roman, Goethes „romantischer“ *Roman* und Frauenroman; Stefan Greif stellt *Novelle* und *Märchen* als Darstellungsformen des Wunderbaren dar, wobei besonders das problematische Verhältnis von Kunstmärchen und Volksdichtung diskutiert wird; John Fetzer rekapituliert die Erscheinungsformen von *Drama* und *Lyrik* in der Romantik mit großer Sensibilität auch für die „de-konstruieren[den]“ Elemente (S. 326); die Artikel von Schanze zur romantischen Literalisierung der *Rhetorik*, von Peter Oesterreich zur romantischen Ironie sowie von Schwering zu *Symbol* und *Allegorie* und zur *neuen Mythologie* versuchen, auch neuere amerikanische Forschungen – so von Paul de Man und Richard Rorty – miteinzubeziehen. Die Artikel des dritten, der Funktion von Künsten und Wissenschaften im romantischen Diskurs gewidmeten Teils – zur deutschen *Malerei* (Carsten-Peter Warncke), *Musik* (Walter Dimter), *Philosophie* (Hans Dierkes), *Politik-, Gesellschafts- und Geschichtstheorie* (Schwering), *Religionsauffassung* bzw. *Theologie* (Hans Münk), *Psychologie* (Ursula Mahlendorf) und *Naturwissenschaft* (Gabriele Rom-

mel) – bieten übersichtliche und detaillierte Darstellungen. Hier wäre nur – wie übrigens auch an anderer Stelle – eine bessere Abstimmung untereinander und Einteilung der Themenbereiche wünschenswert gewesen. Bei den Themen *Politische Romantik und Romantische Theorie der Gesellschaft* z. B. gibt es viele Überschneidungen (wie vorher schon zwischen *Realismus und Romantik* und *Forschungsgeschichte*) und droht ein Auseinanderreißen von geschichtlichen Kontexten. So wird das politische Engagement von Frauen wie Bettine von Arnim im ersteren Artikel nicht genannt, dafür taucht bei seiner Darstellung im Zusammenhang weiblicher Gesellschaftstheorien plötzlich das Genre des Briefromans auf, das wiederum unter dem Stichwort *Romantischer Roman* keine Existenzberechtigung gefunden hat. Oder, ein anderes Beispiel: Adam Müllers konservative Staatstheorie wird zwar im politischen Kontext dargestellt, während seine „Reden über Beredsamkeit“ im Artikel *Romantische Rhetorik* ohne Hinweis auf die politische Brisanz ihrer propagandistischen Mobilisierung der deutschen Muttersprache gegen literale Überfremdungen dargestellt werden (vgl. S. 347). Auch glaubt man, in romantische Märchen Leidensprozesse an gesellschaftlicher „Entfremdung und Isolation“ (S. 273) in einer Weise hineinsoziologisieren zu müssen, die den zugrundeliegenden gnostischen Mythologien keine Bedeutung mehr lassen, und – wie bei der Referierung von Fouqués *Undine* als Novelle – vor lauter „Blick auf die

sozialen Ordnungs- und Ehrstrukturen“ (S. 254) schlichtweg die motivgeschichtlichen Zusammenhänge mit dem Melusinen-Mythos vergessen.

In diesem Sinne läßt das *Romantikhandbuch* an typologischer und motivgeschichtlicher Durchsichtigkeit mehr Information wünschenswert erscheinen. Das muß verwundern, da die einleitende Betonung des Mediums Buch doch eine andere Orientierung als die an der Sozialgeschichte von Autorengruppen hätte erwarten lassen. Bezüglich einer größeren Aufmerksamkeit auf die intertextuellen Verweistechiken des Buchstäblichen wären auch weitere Stichwörter dienlich gewesen wie etwa zur *Sprachtheorie und Semiotik* (der Exkurs zu Jacob Grimm im Artikel *Philosophie* (S. 463) fällt zu knapp aus und unterschlägt die sprachphilosophische Entwicklung von Novalis, Wackenroder, Bernhardt zu Hoffmann und dem späten F. Schlegel, ebenso wie die wenigen Zeilen in *Symbol und Allegorie* über das „Buch der Natur“ (S. 367) dieser wirkungsmächtigen Metapher nicht gerecht werden); oder gar zur *Wahrnehmungs-* wenn nicht überhaupt zur *Medientheorie*. Kittlers einschlägige Arbeiten hierzu, u. a. der Meilenstein *Aufschreibesysteme 1800–1900*, der die romantische Konjunktion von Dichter und Muttermund analysiert, und *Über romantische Datenverarbeitung* (in Behler/Hörisch: *Die Aktualität der Frühromantik*), wo der Übergang von bloß aufbewahrenden zu auch löschenden Speichertechniken anhand von Novalis rekonstruiert wird, werden

leider mit höflichem Schweigen übergangen. Allein die Untersuchung zu Hoffmanns *Sandmann* wird als Beispiel für poststrukturalistische Diskursanalyse zitiert, worauf jedoch, nach dem bodenlos geistlosen Statement, daß „die Diskursanalyse nur noch sich selbst meint, ohne den Text wirklich zu erhellen“ (S. 194), zu den „ergiebigsten“ seienden „soziologisch ausgerichteten Forschungen“ (S. 195) übergegangen wird.

Vielleicht stellt sich das Problem einer medienanalytischen Einnäherung schon darin, daß Schanze in seiner Einführung des Buchparadigmas keine Differenzierung gegenüber dem Begriff von *Schrift* vornimmt, was dann für die Beschäftigung mit der romantischen Theorie der Malerei, Musik, Psychologie, Naturhieroglyphik etc. einerseits zur Verpflichtung auf literarische, romanhafte Darstellungsformen wird, andererseits aber ständig Grenzphänomene markiert, die dann – wie die Aufgabe der „Phantasie als Medium“ zugunsten „des ‚Blicks‘ der Augenfenster“ (S. 166) oder der „beschleunigte Erfahrungswandel“ (S. 29) – das Ende der Romantik einläuten. Eine andere Grenzerfahrung sieht Schanze sich in der *politischen Romantik* abzeichnen. Das im Widerstand gegen Napoleon gezeigte Engagement des Literarischen in aktueller Politik steht für ihn im Widerspruch zum ästhetischen Anspruch eines freien Strebens von Kunst und Wissenschaft, ebenso wie der Aufruf des preußischen Königs zum Volksaufstand, der paradoxerweise einer Wiederherstellung von Legitimität dienen soll.

Hier wäre es besser gewesen, bei aller Betonung des komparativen, internationalen Standpunktes, das Stichwort *deutsch* noch einmal zur Spezifizierung dieser politischen Haltung heranzuziehen, die ja noch im deutschen Revolutionär von 1919 zum Ausdruck kommt, der nahezu sprichwörtlich vor Erstürmung eines Bahnhofes eine Bahnsteigkarte löst. Auch das dialektische Argument, diese „scheinbar“ anti-rationale Position habe immerhin „die Irrationalität des Gedankens an eine Weltherrschaft im Namen der Vernunft zuerst aufgedeckt“ (S. 6), hätte einer klärenden Ausführung bedurft. Das spezielle Stichwort *Politische Romantik* rekonstruiert zu diesem Themenkomplex zwar präzise den historischen Gegenstand der gleichnamigen Schrift von Carl Schmitt, es bleiben aber ebenso die reaktionären Tendenzen vor allem der Propagandaschriften des Freiheitskrieges weitgehend unterbelichtet wie die Gelegenheit vermieden wird, die höchst irritierende Affinität zwischen ‚rechter‘ und ‚linker‘ Romantikrezeption bei Carl Schmitt und Walter Benjamin neu zur Diskussion zu stellen. Im Vordergrund stehen mehr die frühromantische Auseinandersetzung mit der französischen Revolution und die spätere Abkehr vom Republikanismus-Gedanken sowie die leicht als „Allotria“ (S. 481) abzutunenden theologisch begründeten Staatslehren. Die „konservativ-altfeudale Fraktion“ der „Christlichen-deutschen Tischgesellschaft“ wird zwar ebenso erwähnt wie der „übersteigerte Nationalismus“ eines Arndt und Fichte (S. 493), was aber fehlt,

ist ein Verfolgen der genannten „Langzeitwirkungen dieses Denkens“ (ebd.) in den Dimensionen einer *Deutschen Ideologie*: z. B. die nahezu transzendente Xenophobie des romantischen Volkskultes – mit ihren offen antisemitischen Zügen – und die Verbindung der Sprachforschung mit einer Blut- und Bodenideologie, wie sie nicht zuletzt die Begründung nationalen Philologie durch die Brüder Grimm beherrscht. Auch Schanzes *Romantikhandbuch* scheint der eingangs erwähnten neueren Tendenz einer Präferenz des frühromantischen Denkens eher nahe zu stehen, lautet doch nicht von ungefähr einer der Hauptvorwürfe des Artikels Politische Romantik gegen den Stichwortgeber Carl Schmitt, daß ihm die formalen Innovationen der Frühromantik entgangen seien. Das stark gemachte historische Charakteristikum des romantischen Buchdenkens, das sich am Bibelprojekt von Novalis und dem frühen Schlegel festmachen läßt, wird nicht anhand etwa der spätrromantischen Buch-Topoi differenziert, die – wie z. B. bei E. T. A. Hoffmanns – die Einheit des Buches in Richtung einer naturhaft wuchernden Schrift sprengen. Einen sehr ausgewogenen Epochenüberblick bieten dagegen die Artikel von Fetzer über Dramatik und Lyrik. In ihnen werden die

Strömungen nach 1800 in ihrer poetischen Weiterentwicklung des Romantischen klar herausgestellt. Auch die Darstellungen der einzelnen Künste und Wissenschaften sind von hohem Informationswert. Wirklich vermissen wird der Leser aber ein Begriffsregister und ein Gesamtliteraturverzeichnis, die den Zugang zu den einzelnen Texten wesentlich erleichtert hätten (zumal die Bibliographien am Ende jedes Artikels chronologisch und nicht alphabetisch aufgebaut sind). Es bleibt letztlich die Frage nach einer historischen Abgrenzung des Phänomens Romantik bzw. nach dem *Ende der Romantik* oder der *Wiederkehr des Romantischen*. Das Ausweichen auf die Beschreibung von sozialen Prozessen der Kommunikation und Interaktion zwischen Autoren, wie es das *Romantikhandbuch* tut, gibt jedenfalls keine befriedigende Antwort darauf und bleibt auch eine Begründung des genannten Stichwortes von der Aktualität der Romantik im Sinne etwa einer Definition des Romantischen als nach wie vor herrschender Denk- oder Diskurstypus schuldig. Aber es gibt – wie eingangs erwähnt – eine Menge anderer Literatur, die sich mit diesem Problem auseinandersetzt. Auf all diese neueren Publikationen hinzuweisen, hätte wahrscheinlich die Deckel eines Handbuches gesprengt.

Uwe C. Steiner über

Peter Fuchs: *Moderne Kommunikation**Zur Theorie des operativen Displacements\**

Wenn die avancierte soziologische Theoriebildung der Romantik symptomatische und typologische Relevanz für das nach wie vor heiße Thema Moderne und Modernität zuspricht, kann sie allemal auf die Aufmerksamkeit der Literaturwissenschaften hoffen. Und möglicherweise auf stärkere als auf eigenem Terrain, wie angesichts der mitunter recht bornierten Debattenlage in der Soziologie zu befürchten ist. Der Luhmann-Schüler Peter Fuchs hat die Fruchtbarkeit der Systemtheorie für ganz unterschiedliche Themenbereiche aufzeigen können. Dazu gehört der musikalische Zeitzauber ebenso wie der Zen-Buddhismus; zur Kommunikation in Mystik und bei Mönchen konnte Fuchs so kompetent Auskunft geben wie über nationalistische Semantik und moderne Lyrik.

Sein neuester, gleich zum ganzen Buch gewordener Versuch gilt nichts Geringerem als der modernen Kommunikation. Fuchs weiß, daß der Titel latent pleonastisch ist. Kann „Kommunikation“ doch als das Paradigma gelten, das für die Selbstbeschreibungen einer über sich selbst zutiefst verunsicherten Moderne obligatorisch ist. Kommunikation definiert die Moderne, die sich durch Kommunikation definiert. Die mutige Engführung von „Moderne“ und „Kom-

munikation“ weckt freilich Erwartungen, die zwangsläufig enttäuscht werden müssen. Sicher, Fuchs hat recht: „Kommunikation“ ist unbestreitbar eines der Zauberwörter dieses Jahrhunderts.“ (S. 9) Es im Titel zu führen, heißt aber noch nicht, es auch zu treffen. Der Untertitel schränkt darum wohlweislich ein: das Mammutthema ‚moderne Kommunikation‘ wird auf den von Fuchs so genannten Mechanismus des „operativen Displacements“ perspektiviert.

Die leitende These folgt damit Wegen, die nicht zuletzt die Diskursanalyse gangbar gemacht hat und denen die gängigen Medientheorien mitunter mit anderer Akzentsetzung folgen. Die Analyse moderner Kommunikation darf keine Theorie der Kommunikabilien sein, sie richtet ihre Aufmerksamkeit vielmehr auf die unterhalb der semantischen Oberfläche stattfindenden operativen Mechanismen, die vor allen Inhalten bereits über das Funktionieren von diskursiven Ereignissen entschieden haben. Nicht um die Message geht es, auch nicht um die technischen Medien, sondern um die Besonderheiten gewisser Kommunikationstypen, die sich historisch herausgebildet und nachgerade typisiert haben. Kommunikation entsteht als Lösung des Problems, daß die Köpfe

\* Frankfurt/ Main: Suhrkamp 1993.

füreinander undurchsichtig bleiben und kein Bewußtsein, als operativ geschlossenes System, außerhalb seiner Grenzen operieren kann. In die Kommunikation, m. a. W., geht kein Bewußtsein ein. Daß die Ausführungen zu diesem Verhältnis sehr breit geraten sind, ist wohl vor dem Hintergrund der Ablehnung erklärbar, der diese doch so plausible Grundthese immer noch begegnet. Den Romantik-Kundigen dürfte die Feststellung, daß keine mentalen Gehalte in die Kommunikation durchdringen, und jeder Versuch der Fremdintrinspektion notwendig an der Oberfläche abprallen muß, freilich sehr schnell einleuchten, wenn er sich an E. T. A. Hoffmanns Märchen „Meister Floh“ erinnert. Dessen Protagonist übt bekanntlich am Ende den weisen Verzicht auf die ihm mit ebenso magisch wie technisch anmutenden Mitteln gewährte Möglichkeit der Entlarvung fremdpsychischer Gehalte, er verzichtet darauf, durch das „verhängnisvolle Geschenk“ eines mikroskopischen Augenglases in die Köpfe seiner Gesprächspartner schauen und derart Wahrheit und Lüge, tatsächlichen Bewußtseinsvorgang und kommunizierten Sachverhalt unterscheiden zu können. Denn gelingende Sozialität wäre unmöglich, so seine Einsicht, läge das Innere der Köpfe für den wahrheitswütigen Beobachter frei. Nicht nur die Kommunikation würde kollabieren, auch die Moral wäre empfindlich gefährdet, wenn

Kommunikation nicht von vornherein so eingerichtet wäre, gerade nichtauthentisch zu sein, gerade nicht mit dem zusammenzufallen, was im Moment gerade gedacht und gefühlt wird.<sup>1</sup>

Fuchs knüpft daran eine bithematische Variation auf zwei zentrale Ingredienzen des multiperspektivischen Konglomerats Systemtheorie an. Zunächst entnimmt er der Kommunikationstheorie das Theorem der Dreigliedrigkeit der Kommunikation, die, wie man weiß, durch das Zusammenspiel dreier Komponenten, erstens der Information (des mitgeteilten Welt Sachverhalts), zweitens der Mitteilung selbst (der Tatsache, daß und wie die Information mitgeteilt wurde) und drittens des Verstehens funktioniert. Dann integriert er ansatzweise ein Stück Gesellschaftstheorie, nämlich die Charakterisierung der Moderne als in autonome, mit je eigener Codierung operierende Subsysteme funktional ausdifferenziertes Gesellschaftssystem. Die im systemtheoretischen Kontext einigermaßen verblüffende These des Versuchs lautet nun: moderne Kommunikation kennzeichnet sich durch Besonderheiten, die quer zur funktionalen Differenzierung stehend in den diversen Subsystemen gleichermaßen anzutreffen sind (und die sich aus der funktionalen Differenzierung nicht selber erklären). Und zwar gibt es deren drei, die Fuchs in dieser Reihenfolge als romantische, als aufgeklärte und als nebulöse Kommunikationsty-

<sup>1</sup> Vgl. E. T. A. Hoffmann, Meister Floh, Werke in vier Bänden, Frankfurt Main 1967, Band 4, S. 140.

pen, als „Displacements“, zu beschreiben versucht. Wiederum horcht der Literaturwissenschaftler, darum bemüht, seinem Gegenstand Relevanzen zu verschaffen, auf.

Der Grundgedanke ist so simpel wie reizvoll: Da Kommunikation auf der Unterscheidung von Information und Mitteilung beruht, kann man beide Komponenten unterschiedlich gewichten. Wer auf die Information setzt und die Mitteilung aus- oder zumindest abblendet, setzt auf Rauschfreiheit in jedem Sinne: über eine allen gemeinsam gegebene identische Welt muß nur noch richtig und störungsfrei gesprochen werden. So kommuniziert man aufgeklärt. Damit die Prävalenz der Information nicht von notorisch irritablen Bewußtseinen gestört werden kann, sollte neben dem Rauschen aber auch tunlichst jedweder Rausch vermieden werden. Dazu werden Lektüre-Restriktionen und Reglementierungen der gefährlichen Einbildungskraft verhängt, und ein allzu ästhetisierendes Bewußtsein muß auch möglichst vermieden werden. Die Romantik, wie bekannt, spielt dabei nicht mit. (Das entsprechende Kapitel über die Form romantischer Kommunikation war in nahezu identischer Form bereits im Athenäum 1993 zu lesen.) Sie irritiert die aufgeklärte Weltsicht, sie verunklart systematisch das, was sie sagt, indem sie sagt, wie sie es sagt. Romantische Kommunikation behandelt die Mitteilung als Information und macht die Anschlüsse schwierig, denn man weiß nicht, ob man an die Information, oder an die Mit-

teilung anknüpfen soll. Indem sie die Information durch die Art der Mitteilung in Frage stellt, kommuniziert sie ironisch. Sie entsagt dem Systemzwang, um sich fragmentarischen Formen zu widmen. So weit also nichts Neues. Hinzu kommt drittens die Form nebulo-ser Kommunikation. Hinter ihrer Beschreibung verbirgt sich vor allem eine (sicher nicht unberechtigte) Polemik gegen die wuchernden therapeutischen Kommunikations-techniken zumal psychoanalytischer Provenienz.

Fuchs will seine Unterscheidungen typologisch und nicht historisch deskriptiv verstanden wissen. Die (literaturgeschichtlich festgemachten) Epochen liefern ihm „Idealtypen“, seine Konzeptionen durchzuexerzieren. Sicher, es kann nicht die Aufgabe des Soziologen sein, die literaturwissenschaftliche Forschung voranzutreiben und Fuchs bittet die Zunft deshalb um Nachsicht.

War es aber dennoch und trotz zahlreich konsultierter und systemtheoretisch paraphrasierter neuerer Arbeiten nötig, hinter einem beträchtlichen terminologischen Aufwand sehr einfache und längst abgetan geglaubte schematische Entgegensetzungen zu verbergen? Mit der Trennung zwischen fragmentarisierender und ironisch verunklarenden Romantik einerseits und nüchterner Aufklärung andererseits verfehlt man zumindest die Romantik ums Ganze. Man sieht nicht mehr, wie sie noch über die Aufklärung und zumal über ihre diskursiven und kommunikativen Charakteristika aufzuklären weiß: über das, was in ihr ausgeblendet wird, über die immanente Parado-

xienträchtigkeit eines Wissens, das in der Rückwendung auf sich selbst seine Voraussetzungen und blinde Flecken zu sehen und nicht zu sehen bekommt. Ein Wissen, das sich selber wissen will, kann nicht wie die aufgeklärte Kommunikation dabei stehen bleiben, nur die Kommunikabilien und eine angeblich allen gemeinsame Welt zu betrachten. Die hinlänglich bekannte Tatsache, daß eine direkte Linie von Kant über den Idealismus zu Schlegel und Novalis führt, hätte Fuchs zu denken geben sollen, zumal doch gerade die Systemtheorie Ansprüche auf die Erbmasse transzendentalen Denkens angemeldet hat. Wie die moderne Kommunikation allen Inhalten voraus funktioniert, versucht Fuchs am System der Kunst exemplarisch zu demonstrieren. Und wiederum wird ein vergleichsweise schlichter Gedanke mit erheblichem Aufwand in Szene gesetzt, ja ins beinahe Nebulose gewendet. Die in der Systemtheorie noch offene Frage, ob und wie das Kunstsystem codiert sei – und um System zu sein, muß es mit einem binären Code operieren<sup>2</sup> –, versucht Fuchs per Handstreich zu lösen. Nicht mit „schön oder häßlich“, „passend oder nicht-passend“ operiere die Kunst, sondern mit einem so genannten „Midas-Code“: Kunst, so die vom common sense eines kunst- und avantgardefernen Beobachters nicht weit entfernte Behauptung<sup>3</sup>, kann selbst

den größten Dreck (z. B. „Exkreme in Dosen“, S. 165) zu Gold machen, indem sie mit der „Bezeichnung/Nicht-Bezeichnung von etwas als Kunst oder Nichtkunst“ das System kontinuiert und die Kunstwerke stiftet. (S. 164) Natürlich geht Fuchs in diesem Zusammenhang auch an Duchamps Urinal nicht vorbei. Die Kritik könnte es sich leicht machen und auf jene genannten unverständigen Beobachter verweisen, die mit der Bezeichnung von etwas als Nichtkunst (meistens als rhetorische Frage formuliert: „Soll das etwa Kunst sein?“) schnell bei der Hand sind. Aber schon systemtheoretisch kann der Vorschlag nicht funktionieren. Nur zur Verdeutlichung: eine Nicht-Zahlung ist ein Ereignis im Wirtschaftssystem, eine nicht wahre These fällt nicht aus dem Wissenschaftssystem heraus in das Religionssystem (oder wohin auch immer). Der Code der Kunst soll aber laut Fuchs dazu führen, die Ereignisse des Kunst-Systems von allen anderen Ereignissen, die nicht Kunst sind, dadurch zu unterscheiden, daß der positive Wert die Kunst-Ereignisse und der negative die Nicht-Kunst bezeichnet. Da liegt eine schlichte Verwechslung der Einheit des Codes (als Einheit des positiven und negativen Wertes), durch die sich das System von allen anderen Systemcodierungen unterscheidet, mit der Unterscheidung im Code selbst (positi-

<sup>2</sup> Vgl. dazu Niklas Luhmann, *Weltkunst*. in: ders./ Frederick Bunsen/ Dirk Baecker: *Unbeobachtbare Welt. Über Kunst und Architektur*, Bielefeld 1990.

<sup>3</sup> Die das Buch abschließende Insinuation, „alles das (könnte) zu ungewöhnlich gedacht (sein), zu exotisch“ (S. 227), ist mithin reine Koketterie.



ver und negativer Wert) vor. Durch die Einheit des Codes werden die systemrelevanten Ereignisse identifiziert, um dann im System selber einem der beiden Werte zugeführt zu werden. Fuchs kann also das Entscheidende gar nicht in den Blick bekommen: ob, und wenn ja, auf welche Weise im Kunstsystem selbst codiert über Werke kommuniziert wird, deren Zugehörigkeit zur Kunst dann schon gar nicht mehr fraglich ist. Nicht nur deswegen sind die Ausführungen zum Kunstsystem im Ansatz verfehlt. Verblüfft registriert man, wie Fuchs, anscheinend ohne es zu bemerken, im weiteren Verlauf seine Ausgangsthese widerruft, nach der die operativen Displacements quer zur funktionalen Differenzierung stünden. Die Kunst wird nämlich mit der romantischen, die Wissenschaft mit der aufgeklärten Kommunikation identifiziert. (Vgl. S. 221) Kommt beides zusammen, fragt also jemand nach dem Sachgehalt des Kunstwerks, ergibt sich ein „Referenzdilemma“. Damit wird nicht nur suggeriert, in der Kunst gehe es ding- und sachvergeben, weltfern eben zu. Fuchs reformuliert die ebenfalls nicht neue Einsicht, nach der die Dichter lügen, dergestalt, daß die Wissenschaft sich um das Was, um die Sachgehalte, die Kunst aber sich um das Wie, um die Form kümmere. (S. 183 f) Als hätte nicht schon Kant die Umstellung der Erkenntnistheorie von Was- auf Wie-Fragen eingeleitet. Der radikale Kon-

struktivismus und nicht zuletzt Luhmann selber berufen sich immer wieder darauf. Als ginge es nicht schließlich auch in der Kunst darum, das Wie eines Was zur Geltung zu bringen. Und man darf es als kunsttheoretische Naivität bezeichnen, etwa abstrakte Malerei als referenzfreie, themavermeidende Gestaltungsweise anzusehen. Bazon Brock hat bei Gelegenheit klargemacht, daß ungegenständliche Kunst der ikonographischen Betrachtungsweise nicht weniger als die gegenständliche zugänglich ist.<sup>4</sup> Auch und gerade ein schwarzes Quadrat kann zur Ikone werden.

Überhaupt degeneriert hier die von Luhmann her gewohnte systemtheoretische Präzision zur bisweilen eitel ausgestellten Geste, die exakte Terminologie in mitunter arg skurrilen Metaphern nachahmt. Das ließe sich verschmerzen, wären diese nicht auch noch dermaßen bar jeglicher ästhetischer und stilistischer Qualität, daß der Leser nur mit Mühe am Ball bleibt. Angesichts seiner Vorliebe für metaphorische Exaktheitssuggestionen wie „Kohäsion“, „Klebung“, „Viskosität“, „Granulation“ u.v.m. hat man fast den Eindruck, als verfolge Fuchs demiurgische Absichten. Er scheint die abstrakten Systemcodes, die intelligiblen Unterscheidungen, die ein Beobachter anfertigt, und die operativen Displacements an eine notdürftig zusammengeleimte Welt anpappen, in einen metaphorischen Urschlamm

<sup>4</sup> Vgl. Bazon Brocks Katalogbeitrag zu Peter Bömmels, Bilder, die die Welt bedeuten. Museum am Ostwall, Dortmund.

hineinkneten zu wollen. Da „schießen“ an den Codes, „wie in einer Lauge Kristalle“, die Funktionssysteme der Gesellschaft zusammen (S. 160), da granulieren verschachtelte Subjekte, da wird die Auto-poiesis „verwirbelt“ oder gar „verschmutzt“ (S. 200). Und noch die Selbsteinsicht „Das hört sich alles furchtbar an“ (S. 214) buhlt kokett um eine Zitation in der FAZ-Kolumne für exemplarisch mißlungene Sprechweisen. Das fällt umso mehr auf, als vorher schon der „Spiegel“ in ähnlicher Weise umworben wurde. (S. 172) Überdies wird das Buch von einem ständigen Gestus der Virtualisierung des Gesagten durchzogen, der nicht nur durch die bisweilen falschen Konjunktive (z. B. S. 72) die Geduld des Lesers arg strapaziert. Fuchs ist sich seiner Sache so unsicher, daß er nicht nur seine ‚Begriffe‘ ständig in Anführungszeichen setzen muß, sondern den argumentativen Gang zusätzlich dadurch belastet, daß er (wie wir es mit systemtheoretischer Terminologie benennen wollen) zur Information bis zum Überdruß die Selektivität der Mitteilung mitteilt (durch gehäuft verwendete tautologische Floskeln wie „wie wir sagen/behaupten/betonen/wollen, wie man auch sagen könnte/darf“ usw.) Diese selbstreferentiellen Automatismen gefährden die Plausibilität seiner Selbstrubrizierung unter die Form der aufgeklärten Kommunikation und nähern sich der romantischen an. Denn die, so die These, behandelt die Selbstreferenz, die Mitteilungskomponente der Kommunikation als Fremdreferenz und „klappt“ beides bis zur Ununterscheidbarkeit aufeinander.

der. Aber um wie vieles gewitzter hat die Romantik das noch gekonnt. Treffender könnte man Fuchssens Stil der nebulösen Kommunikation zurechnen, erinnern doch seine vor allem in den Fußnoten ausgebreiteten Anekdoten durchaus an Selbstbekenntnisse im therapeutischen Kontext. Immerhin erreichen sie eine Plastizität, die dem argumentativen Gang zu meist versperrt bleibt. So erfährt man, daß Fuchs nächtelang vergeblich versucht hat, naiven Künstlern seine These vom Midas-Code nahezubringen und daß auch seine Frau nicht wahrhaben wollte, daß ihr Fleischhammer qua Deklaration eines ihm befreundeten Künstlers zum Kunstwerk geworden ist. Frauen scheinen laut Fuchs eben doch mehr von der Küche als von der Kunst zu verstehen. (S. 173)

Man würde dieses offensichtlich zu schnell und überhastet entstandene Buch rasch wieder beiseite legen, gäbe es da nicht doch einige abschließende Gedanken, denen man gewünscht hätte, Fuchs wäre ihnen genauer und ausführlicher nachgegangen. Das aufgeklärte Displacement ist im Prozeß seiner Erosion begriffen. Der Grund dafür ist in Zeitproblemen zu suchen. Systeme operieren mit unterschiedlichen Geschwindigkeiten. Die Unterstellung einer allen gemeinsam vorgegebenen Wirklichkeit funktioniert immer weniger, weil sich temporale Klüfte auftun, weil häufig „Außenprozesse die Operationen des Systems „überholen“, weil, m.a.W., kein System mehr mit Stabilitäten in seiner Umwelt rechnen kann. Denn „immer mehr idiosyn-

kratische Beobachtungsmöglichkeiten“ bieten immer vielfältigere Versionen von Realität an. (S. 222 f.) Hier wären weitergehende Überlegungen am Platze, die die von Rilke formulierte Evidenz, daß „das, was

geschieht, [...] einen solchen Vorsprung (hat) vor unserm Meinen, daß wirs niemals einholen und nie erfahren, wie es wirklich aussah“<sup>5</sup>, mit den analytischen Mitteln der Systemtheorie angereichert hätten.

Ernst Behler über:

### *Arbeiten zu Friedrich Schlegel*

Matthias Dannenberg, *Schönheit des Lebens. Eine Studie zum „Werden“ der Kritikkonzeption Friedrich Schlegels*. Würzburg: Königshausen und Neumann 1993; Petra Korte, *Projekt Mensch – Ein Fragment aus der Zukunft. Friedrich Schlegels Bildungstheorie*. Münster: Lit-Verlag 1993; Sanne Elise Grunnet, *Die Bewußtseinstheorie Friedrich Schlegels*. Paderborn: Schöningh 1994. Es handelt sich um drei Dissertationen, die vom Fachbereich Germanistik der Freien Universität Berlin (Dannenberg), vom Fach Schulpädagogik und Schultheorie der Westfälischen-Wilhelms-Universität Münster (Korte) und vom Institut für systematische Theologie der Universität Kopenhagen (Grunnet) akzeptiert worden sind. Bei der Arbeit von Matthias Dannenberg geht es um die frühen, formativen Jahre Friedrich Schlegels vom Mai 1791 (Beginn der Leipziger Studienzeit) bis Ende 1795 (Fertigstellung des Studium-Aufsatzes), und die These ist, daß Schlegel damals mit der

Devise „Schönheit des Lebens“ der Kunst die Funktion einer Ästhetisierung des Lebens zugesprochen habe. Schlegel soll einen Standpunkt, ja eine „Doktrin“ vertreten haben, die man heute gern, vor allem im Hinblick auf Schiller, als Ideologie des Ästhetischen bezeichnet (de Man, Eagleton). Die „schöne Weltrepublik“ und die „generelle Hervorbringung der Schönheit des Lebens“ seien die wichtigsten Ziele Schlegels in diesen Jahren gewesen. Er habe die „Schönheit des Lebens“, wie sie in der griechischen Welt bestanden habe, „über einen gesamtgesellschaftlichen ästhetischen Lernprozeß“ wiederherstellen wollen. Von besonderer Bedeutung sei dabei eine von dem Leipziger Philosophieprofessor Ernst Platner stammende Anthropologie gewesen, in der dieser Gedanke einer „Ästhetisierung des Lebens“ eingebettet war. Schlegel wird also viel stärker in die Tradition der deutschen Schulphilosophie des 18. Jahrhunderts hineingestellt, als das bislang

<sup>5</sup> Rilke, *Sämtliche Werke*, hg. E. Zinn, Frankfurt/Main 1987, Bd. I, S. 663 f.

der Fall gewesen war, womit sich eine Minimalisierung seiner Beziehung zum transzendentalen Idealismus verbindet. Seine Äußerungen verlieren das Schwebende und erhalten objektive, ins Praktische, Soziale und Politische umsetzbare Bedeutung. Er habe damals einen „entscheidenden Beitrag zur Überwindung des krisenhaften ‚Lebens‘ moderner Subjektivität“ leisten wollen. Das schöne Kunstwerk hat seinen hohen Wert nicht deswegen, weil Gott tot ist, sondern weil mit ihm die Inkorporierung Gottes ins Leben verwirklicht werden soll. Die ästhetische Reflexion wird normativ. Sogar die These von der „ästhetischen Sittlichkeit“ (Briegleb) tritt hier und da wieder auf. – Im Gegensatz zu der in dieser Schrift vertretenen Ansicht scheint mir die Formation des Schlegelschen Diskurses in diesen Jahren aus einer Fülle von heterogenen Gesichtspunkten hervorzugehen, die sich nicht auf einen einzigen Standpunkt reduzieren lassen. Wenn die Anthropologie wirklich so grundlegend für die Schlegelsche Dichtungstheorie gewesen ist, wie der Verfasser es darstellt, warum hat Schlegel sie dann nicht in den vielen Entwürfen dieser Epoche näher ausgeführt? Gewiß hat sich Schlegel mit transzendentalphilosophischen Spekulationen das Wesen der Dichtung („Von der Schönheit in der Dichtkunst“) zu ergründen versucht, aber diese bald zugunsten einer historischen Erforschung der Dichtung fallengelassen. Von dieser historischen Orientierung Schlegels, aus der die für ihn eigentümliche Unterscheidung der alten und modernen Poesie hervorging,

erfährt man aber ebenso wenig wie von dem besonderen Schlegelschen Versuch, diesen Gegensatz zu überbrücken. Seine Theorie der literarischen Modernität tritt überhaupt nicht in Erscheinung. Dasselbe gilt für solch wichtige Themen wie seine frühe Sprachtheorie und die damit zusammenhängende Kontroverse mit seinem Bruder über die Metrik. Der Entwurf seiner frühen Geschichtsphilosophie aus der nach Fichte entwickelten Wechselbeziehung von Freiheit und Natur („Vom Wert des Studiums der Griechen und Römer“) wird nicht einmal erwähnt. Was dagegen bei der Lektüre des Buches von Anfang an auffällt, ist die scharfe Polemik, mit der die bisherige Erforschung dieser frühen Phase Schlegels behandelt wird, wobei sich der Verfasser nicht nur die jüngeren Arbeiten, sondern die gesamte Schlegelforschung bis zu Haym und Minor vornimmt. Diese habe die frühen Jahre Schlegels schmählich übergangen und sich dabei einer „ Vernachlässigung“ schuldig gemacht, der Dannenberg nun entgegenwirken will. Meiner Ansicht nach ist aber keine Phase aus Schlegels Wirksamkeit so gut erforscht wie gerade diese. Während für die späteren Jahre viele Texte und Briefe noch nicht erschlossen sind, liegen die frühen Schriften und Briefe nicht nur seit langem in kritischer Edition vor, sondern einige Texte aus dieser Epoche sind in Taschenbuchausgaben erhältlich. Die umfangreiche kritische Literatur zu dieser Epoche wird vom Verfasser in seinem Literaturverzeichnis selbst bestätigt. Hätte er von diesen Texten nur besseren Gebrauch ge-

macht, so würde seine Darstellung weniger dogmatisch ausgefallen sein.

Petra Korte unternimmt in ihrer Dissertation den Versuch, Schlegels „Theorie der Bildung“ in den Diskurs der heutigen Erziehungswissenschaft und in die Geschichte der Pädagogik einzuführen. Diese Wissenschaftsdisziplinen sollen mit ihren romantischen Anfängen besser bekannt gemacht werden. Dem deutschen Bildungsdenken, das um 1800 auf Grund der Schriften der deutschen Aufklärung (Lessing, Mendelssohn, Kant) und des transzendentalen Idealismus (Fichte, Schelling) einen ungewöhnlichen Aufschwung genommen hatte, soll Schlegels Theorie als neuer und eigenständiger Wurf aus dem Bereich der Romantik hinzugefügt werden. Zwar mußte die Zentralität der Konzeption Bildung für Schlegel jedem auffallen, der sich mit seinen Texten beschäftigte, aber sie wurde meist nur in einem ungenauen literarischen Sinne oder als verwaschene Metapher aufgenommen. Daß sich in ihr Schlegels eigentliche Ansicht des Menschseins bekundet, die alle kleinen (Fragment, Endlichkeit, Zeitlichkeit, Geschichtlichkeit, Sprachgebundenheit) und großen (Wahrheit, Gott, Universum, Menschheit) Dinge umfaßt, wurde meist nicht wahrgenommen. In der fachwissenschaftlichen Schulpädagogik dagegen wurde Schlegels Theorie der Bildung nicht ernst genommen, weil unter seinen Schriften nirgendwo ein Text vorlag, der sich als seine Bildungsschrift bezeichnen ließ und sich aus seinen über Fragmente, Essays, Vorlesungen, Re-

zensionen, Gedichte und Briefe verstreuten Äußerungen über Bildung scheinbar keine vernünftigen Folgerungen über Bildungsinstitutionen und Erziehungspraktiken ziehen ließen. Außerdem schien die Position der romantischen Bildungstheorie bereits durch Wilhelm von Humboldt und Johann Friedrich Herbart besetzt zu sein, obwohl diese, wie sich nun herausstellt, etwas ganz anderes als Schlegel, wenn nicht gar das Gegenteil des von ihm Intendierten, vertraten. Diese zentrale und gleichzeitig umfassende Funktion der Bildung für Schlegel läßt sich mit ein paar Fragmenten veranschaulichen, die alle längst bekannt sind, die aber von der Verfasserin derart geschickt im abschließenden Teil ihres Buches aneinandergereiht und interpretiert werden, daß sich die Originalität und Bedeutung ihrer Schrift mit einem Schlag ergibt. „In der höchsten Ansicht des Menschen ist der Begriff, auf den alles bezogen werden muß, der *Begriff der Bildung*,“ heißt es in den Kölner Vorlesungen, was natürlich zum Ausdruck bringt, daß sich die Ansicht des Menschen nicht durch extrahumane Prinzipien (z. B. des Staats oder der Kirche) bestimmen läßt, sondern der Mensch sich aus seinem eigenen Wesen entfalten soll. Schärfer noch wird dieser Gedanke in einem Fragment aus den *Philosophischen Lehrjahren* entwickelt, das die Ablehnung der philosophischen, ethischen Bevormundung der Bildung zum Ausdruck bringt und lautet: „*Bildung* ist das Einzige, was gegen Schwärmerei sichert. Es gibt keine *Grundsätze*, die allgemein zweck-

mäßige Begleiter und Führer zur Wahrheit wären. Auch die gefährlichsten lassen sich für gewisse Stufen und geistige Bildung rechtfertigen und auch die sichersten und besten können in einen Abgrund von Irrthümern führen“ (S. 322). Die Ablehnung der religiösen Bevormundung der Bildung zeigt sich sehr drastisch im Athenäum-Fragment 233: „Die Religion ist meistens nur ein Supplement oder gar ein Surrogat der Bildung, und nichts ist religiös im strengen Sinne, was nicht ein Produkt der Freiheit ist. Man kann also sagen: Je freier, je religiöser; und je mehr Bildung, je weniger Religion“ (S. 327). Von hier aus ist es nur ein Schritt bis zu der Feststellung: „Die *Bildung* = höchstes Gut = *Gott*“ (S. 329), die auch auf weniger abrupte Weise in dem Athenäum-Fragment 262 zum Ausdruck kommt: „Jeder gute Mensch wird immer mehr und mehr Gott. Gott werden, Mensch sein, sich bilden, sind Ausdrücke, die einerlei bedeuten“ (S. 330). Die eigentliche Leistung dieser Interpretation des Schlegelschen Bildungsbegriffs besteht aber in der Erkenntnis, daß Bildung ebenso wenig wie Sprache, Historizität und Endlichkeit für Schlegel eine negative Bestimmung des Menschseins ist, sondern unausschöpfbare Möglichkeiten für die „unbegrenzte Entwicklungsfähigkeit“ des Menschen mit sich bringt. In diesem „Projekt Mensch“ als einem „Fragment aus der Zukunft“ sieht die Verfasserin wohl mit Recht die Aktualität der Schlegelschen Bildungstheorie, obwohl man hier sofort hinzufügen muß, daß es eine solche „Theorie“ in einem ausge-

föhrten Sinne bei Schlegel nicht gegeben hat und aus prinzipiellen Gründen auch nicht geben konnte. Im einzelnen wird diese universale Konzeption der Bildung in sechs Kapiteln erörtert, die thematisch aufgegliedert sind und Schlegels Bildungstheorie nach besonderen Gesichtspunkten auffächern. Es geht in ihnen um den Zusammenhang von Erziehungskritik und Aufklärungskritik (1. Kap.), was sich mit erstaunlichen Einsichten in die unverbildete Kindheit verbindet; den Gegensatz der antiken und modernen, klassischen und romantischen Bildung (2. Kap.) und Schlegels Versuche zur Überbrückung dieses Gegensatzes; die Lebenskunst- und Lebensbildungslehre (Kap. 3), wie sie sich z. B. in Schlegels Rezension des Bildungsromans *Wilhelm Meisters Lehrjahre* erschließt; die Bildsamkeit der Geschlechter (Kap. 4) in Schlegels „Theorie der Weiblichkeit“ und seinen „Lehrjahren der Männlichkeit“; das Bildungsprojekt der „Philosophischen Lehrjahre“ (Kap. 5); und schließlich den „Entwurf eines nicht-hierarchischen und nicht-teleologischen Bildungsverständnisses“ (Kap. 6), d. h. um die grundsätzliche Frage, „welche Stellung die Bildung für Schlegel im Leben des Menschen und seiner Gesamtp Praxis hat“. Eine reichhaltige Arbeit, die freilich auf Schlegels Beschäftigung mit institutionalisierten Formen der Bildung nicht eingeht. Diese treten zwar erst in seiner Spätphilosophie deutlich hervor (Familie, Schule, Gilde, Staat), werden aber auch in den frühen Fragmenten bereits unter Titeln wie Universität, Gelehrten-

republik und Hierarchie der Kunst behandelt.

Sanne Grunnets Schrift über Schlegels Bewußtseinstheorie verfolgt ein Thema, das mit der Arbeit von Petra Korte in vieler Hinsicht verwandt ist. Schlegels Denken wird hier nämlich als ein Versuch gedeutet, die rechte Form des Bewußtseins zu konstituieren, was sich durchaus als Bildungsprozeß bezeichnen läßt und von der Verfasserin auch so intendiert ist. Jedoch schlägt diese Arbeit von vornherein eine andere Richtung ein, insofern das Thema der Bewußtseinstheorie dazu dienen soll, „die innere Kontinuität im Werk Schlegels aufzuweisen“. Es geht hier also nicht nur um den frühen Schlegel, sondern, wie der Begriff „Theorie des Bewußtseins“ bereits andeutet, ebenfalls um Schlegels Spätphilosophie. Da die Bewußtseinstheorie in den späten Schriften zum beherrschenden Thema wird, von dem aus alle Fragen angegangen werden, könnte man sogar sagen, daß hier die Gesamtheit der Schlegelschen Schriften aus der Perspektive der Spätphilosophie in den Blick genommen wird und zentrale Motive seiner frühen Schriften bewußtseinstheoretisch interpretiert werden, obwohl sie dort nicht unter dieser Bezeichnung stehen. Wie dieser Zusammenhang der frühen und späten Schriften Schlegels unter dem Gesichtspunkt der Bewußtseinstheorie verstanden werden kann, geht aus einem rückblickenden Fragment Schlegels aus dem Jahre 1818 hervor, das von der Autorin auch zitiert wird: „Wenn ich in der ersten Epoche meiner Philosophie davon durch-

drungen war, die *Philosophie müsse kritisch* sein, – aber in einem ganz anderen und viel höheren Sinne als bei Kant, nach einer *lebendigen Kritik des Geistes*, so war dieses ganz richtig, diese unsre neue, geistige Kritik ist überall siegreich durchgedrungen und anerkannt worden. Was darin einzig fehlte, ist der *geistige Mittelpunkt der Erleuchtung und des Glaubens*, den ich jedoch frühzeitig anfang zu suchen“ (S. 80). Unter diesem von Schlegel angegebenen Gesichtspunkt zeigt sich seine Bewußtseinstheorie als Suche nach dem „rechten Mittelpunkt“ des Bewußtseins. In der Spätphilosophie erweist sich dies sofort als Suche nach Gott, wogegen in den frühen Schriften andere Phänomene in Erscheinung treten wie z. B. die „Wechselwirkung von Freiheit und Natur“, das „Schweben“ der Ironie oder die Suche nach der „neuen Mythologie“. In diesem Sinne ist auch wohl die Bemerkung von Jochen Hörisch zu verstehen, die Schrift Grunnets sei für jenen von Nutzen, der es vorzieht, „wieder katholisch zu werden“ (S. 358), was freilich nicht der Gesichtspunkt der Verfasserin ist. Wie sich aus ihren Ausführungen ergibt, steht das frühe Denken Schlegels unter dem Gedanken der „antithetischen Bildung“, einer sich aus Gegensätzen (Antike-Moderne, Natur-Kunst, Poesie-Philosophie) aufbauenden Bewußtseinstheorie. Die Ironie (Selbstschöpfung - Selbstvernichtung) sucht diese Gegensätze zu umfassen oder zwischen ihnen zu vermitteln. Mit dem in den *Ideen* bemerkbaren Hervortreten der noch völlig unorthodox verstandenen „Reli-

gion“ und dem damit verbundenen Thema der „neuen Mythologie“ tritt der Gedanke des „fehlenden Mittelpunktes“ bei Schlegel deutlich hervor, der sich in der Kölner Periode mit der stark durch Jakob Böhme bestimmten Thematik des „Lebens“, der „Lebendigkeit“ und der „unendlichen Fülle“ verbindet, die auch Schlegels Idealismuskritik aus dieser Zeit bestimmt. Von besonderer Bedeutung ist in diesem Zusammenhang die von der Verfasserin wohl erstmals beobachtete Sprachphilosophie Schlegels aus der Kölner Zeit (S. 93 ff.), seine Theorie des sich mitteilenden Ich. Der letzte Teil der Arbeit ist ganz

der Spätphilosophie Schlegels gewidmet, in der die Theorie des „zerspaltenen“ oder des in seine Elemente „zersplitterten“ Bewußtseins zur Theorie der Gottheit und damit zur Wiederherstellung des Bewußtseins führt. Von besonderem Interesse ist in diesem Zusammenhang die von Alois Dempf angeregte und von der Verfasserin weiter ausgeführte „Irrtumslehre“, „Weltanschauungskritik“ und „Selbstkritik der Philosophie“ des späten Schlegel. Insgesamt handelt es sich bei dieser Schrift um eine heute völlig ungewöhnliche, aber aufschlußreiche Lektüre Friedrich Schlegels.





# Forschungsbericht

Bettina Bremer über

## Sophie Mereau

Eine exemplarische Chronik des Umgangs mit Autorinnen  
des 18. Jahrhunderts

Jedenfalls gehört Sophie Mereau auch als Dichterin zu den sympathischen Frauen der Romantik. Ihr dichterisches Talent war nicht stark und originell, doch echt und von feiner, frauenhafter und persönlicher Art. Eine Frau, die die Freundschaft und Anerkennung Schillers, Herders und Goethes genoß, kann zudem nicht unbedeutend gewesen sein.

Dieses „Lob“ von *Hans Benzmann* (1906, S. 343) zeigt beispielhaft den Umgang der älteren Literaturwissenschaft mit einer der ersten deutschen Berufsschriftstellerinnen. Aber auch ein Blick in neuere Publikationen verdeutlicht, in welchem Maße die Beurteilung von Schriftstellerinnen des 18. Jahrhunderts bis zum Einsetzen feministischer Untersuchungen geprägt ist von geschlechtsspezifischen Zuschreibungen, von einem Frauen ausschließenden Kunstverständnis, von Desinteresse an deren Werken und von moralischen Bewertungen der Person analog den jeweiligen Weiblichkeitsbildern.

### Erste Forschungen gegen Ende des 19. Jahrhunderts: Reduzierung auf die Frauenrolle

Nach ihrem frühzeitigem Tod (Sophie Mereau starb 1806 mit 36 Jahren) gerät die zu Lebzeiten als eine der bekanntesten Dichterinnen Deutschlands anerkannte Schriftstellerin schnell in Vergessenheit. In Memoiren<sup>1</sup> oder den Tagebüchern ihres Nachlaßsammlers<sup>2</sup> noch erwähnt, wird sie von der Forschung bis zur neu einsetzenden Romantikrezeption gegen

<sup>1</sup> Siehe Chézy, Helmina von: *Unvergessenes. Denkwürdigkeiten aus ihrem Leben, von ihr selbst erzählt*, Bd. 2, Leipzig 1858, S. 164 f.

<sup>2</sup> Siehe Varnhagen von Ense, Karl August: *Tagebücher*, Bd. 11, Hamburg 1869, S. 140 u. Bd. 13, Hamburg 1870, S. 147; *Biographische Portraits. Aus dem Nachlaß*, Leipzig 1871, S. 64.

Ende des 19. Jahrhunderts nicht beachtet. Auch dann sind nicht ihr Werk, nicht die selbständige Schriftstellerin, oft nicht einmal ihre Persönlichkeit gemeint, sondern die erste Ehefrau von Clemens Brentano und die Bekannte von Achim von Arnim (vgl. *Reinhold Steigs* Arnim-Studien, 1894a). Mereau wird ausschließlich in der typischen Frauenrolle wahrgenommen: als Bekannte großer Männer, als Hausfrau, Gattin und Mutter.

Mereaus Bekanntschaft mit den größten Dichtern und Gelehrten Weimars und Jenas bietet auch den Grund für die frühen Veröffentlichungen einiger Briefwechsel (*Robert Boxberger* und *Heinz Amelung*; die eindeutig den berühmten Briefpartnern gelten, wie auch die Rezension von *J. B. E. Jonas* zeigt). Zwar noch als Dichterin wahrgenommen, wird sie doch nie als eine den Männern gleichrangige Autorin anerkannt. In Literaturgeschichten, selbst in den im wachsenden Nationalbewußtsein entstehenden speziellen Literaturgeschichten über schreibende deutsche Frauen wird Mereau wie andere Dichterinnen zumeist nur durch die Urteile ihrer berühmten Zeitgenossen als Autorin legitimiert. Wie in Lexika schwanken die Angaben über ihre biographischen Daten, die Werklisten sind unvollständig oder fehlerhaft und persönliche Urteile und klischeehafte Rollenerwartungen ersetzen wissenschaftliche Analysen (*Heinrich Gross*, *Carl Ramshorn*). Beachtet wird lediglich Mereaus Lyrik, eine den Frauen zugestandene Gattung (vgl. die Lyriksammlungen zu deutschen Dichterinnen und zur Romantik, in denen Mereau, häufig mit den selben Titeln, vertreten ist).

Nur *Adolph Kohut* erinnert an Mereaus „namhafte poetische Begabung“ (S. 278), an ihre Beliebtheit beim zeitgenössischen Publikum, an die Vielfältigkeit ihres Werkes; *H. Wittmann* spricht von Mereau als starker Künstlerin. Aber die anderen Stimmen überwiegen. *Benzmann* degradiert einen Großteil ihrer Gedichte zu langweiliger Frauenlyrik und nennt sie „Reflexionspoesien im Stile der Schillerepigonin“ (1906/07, S. 58). Die Aufsätze von *Steig* (1895) und *Hans Grantzow* über den von Mereau herausgegebenen *Göttinger Musen-Almanach* sind einzig daran interessiert, mögliche männliche Mitarbeiter zu identifizieren. In den Dissertationen von *Walter Schwerdtfeger* und *Josef Lorenz* zu den von Schiller herausgegebenen Zeitschriften ist lediglich strittig, ob Goethes oder Schillers Einfluß auf die Dichterin größer gewesen sei. Auch bei *Johannes Bobeth*<sup>3</sup> werden ihre Beiträge zu Schillers Zeitschriften marginalisiert, und ihre Herausgabe einer eigenen Zeitschrift fällt gänzlich unter den Tisch.

Eine andere Version der Unterschätzung von Mereaus schriftstellerischem Talent zeigt sich im Anzweifeln ihrer Autorinnenschaft. So wird bei den „Szenen aus einem Trauerspiele“ Clemens Brentano als Autor vermutet (vgl. *Steig* 1894a und *Philipp Witkop*; lediglich *Hugo Lachmanski* widerspricht dieser Annahme), ebenso bei der in Mereaus Zeitschrift

<sup>3</sup> Bobeth, Johannes: *Die Zeitschriften der Romantik*, Leipzig 1911, S. 14.

*Kalathiskos* anonym erschienenen *Wilhelm Meister*-Rezension (seit *Steig* 1894a; Ausnahme: *Christine Touaillon* 1919). Auch die Übersetzung der *Spanischen und Italienischen Novellen* wird Clemens Brentano zugeordnet (*Steig* 1894a, Franz Schultz 1901, *Witkop* und *Herbert Levin*). Nur *Heinz Amelung* (Brentano-Ausgabe von 1911, Bd. 13) schließt eine Beteiligung Sophie Mereaus nicht vollständig aus. Die Selbstverständlichkeit, mit der Frauen dichterisches Talent abgesprochen wird, zeigt z. B. auch die Rechtfertigung der Aufnahme von „Johannes mit dem güldnen Mund“ in die Zeitschrift *Das Reich*: „Qualität und Stil dieser wundervollen Legende berechtigen zur Annahme, daß Clemens Brentano selbst bei deren Abfassung zum mindesten nicht unbeteiligt war“ (April/Juli 1920, S. 87).

In Nachrufen (*Aloys Schreiber* und *Horstig*) und ersten Lexika-Artikeln ist Sophie Mereau wenigstens als Lyrikerin noch präsent (besonders bei *Karl Heinrich Jordens*, *Hettner* und *Daniel Jacoby*) – bewertet nach den Prämissen der Aufklärung, die den Frauen das Schreiben zwar zubilligt, aber nur, wenn darüber die Pflichten der Hausfrau, Gattin und Mutter nicht vernachlässigt werden (vgl. *Carl von Schindel*). Im ausgehenden 19. Jahrhundert dagegen tritt Mereau als Schriftstellerin immer mehr in den Hintergrund. *Karl Goedeke's* Lexikon verweist Sophie Mereau in die Rolle der dem Mann zuarbeitenden Dichtergattin (S. 63). *Steig* sieht in Mereaus Schreiben nur eine Kompensation für fehlendes häusliches Glück während ihrer ersten Ehe. Daß sie als Brentanos überbeanspruchte Ehefrau weniger zum Schreiben kommt, ist dann kein Problem, sondern wahre weibliche Bestimmung: „... von nun an ging sie auf in Sorge für das Haus ... Sie war allein für ihren Gatten da“ (1894b, S. 4).

### Die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts: Immer wieder Frauenbilder

In den Arbeiten zu Mereau dominiert nun das Interesse an ihren privaten Beziehungen zu Männern, insbesondere zu Clemens Brentano, wobei die unterschiedlichen Frauenbilder von Mereaus männlichen Zeitgenossen durch die Wissenschaftler in distanzloser Übernahme zu historischen Tatsachen verklärt werden.<sup>4</sup> Auch die ersten Aufsätze von Forscherinnen zeigen deutliche Spuren von verinnerlichten männlichen Weiblichkeitsprojektionen.<sup>5</sup> Es geht ihnen um die Einschätzung Mereaus als Dichter-

<sup>4</sup> Zu dieser Identifikation historischer Frauen mit Frauenbildern vgl. das Kapitel: Die Verdoppelung des männlichen Blicks und der Ausschluß von Frauen aus der Literaturwissenschaft, in: *Topographien der Geschlechter*, hrsg. von Sigrid Weigel, Hamburg 1990, S. 234–51.

<sup>5</sup> Siehe Stephan, Inge: „Bilder und immer wieder Bilder ...“ Überlegungen zu Untersuchung von Frauenbildern in männlicher Literatur“, in: *Die verborgene Frau*, hrsg. von ders. u. Sigrid Weigel, Berlin 1983, S. 15–34.

gattin und Muse, als kokette Verführerin und unmoralische Frau oder als romantisch Liebende. (Völkische oder nationalsozialistische Aufsätze sind mir nicht bekannt, auch in Literaturgeschichten dieser Zeit ist Mereau kaum vertreten.<sup>6</sup> Der Aufsatz von H. Lindow-Willnow<sup>7</sup> war wegen fehlerhafter bibliographischer Angaben nicht auffindbar.)

Während in der Forschungsliteratur zu Clemens Brentano Sophie Mereau nur als biographisches Beiwerk Erwähnung findet, ist der romantische Dichter und das Gedeihen seines Werkes in den Arbeiten zu Mereau der weitaus wichtigere Gegenstand. Der Briefwechsel Mereau/Brentano wird 1939 bereits zum zweitenmal von *Amelung* herausgegeben; 1958 folgt der Briefwechsel mit Achim von Arnim, den *Walther Migge* ebenfalls als Beitrag zur Charakterisierung von Clemens Brentano verstanden wissen will. Im Zentrum steht das junge, romantische männliche Genie und – unausgesprochen – die These von der Funktion der Frau als Muse für den Dichter. Der Literaturhistoriker *Nadler* hat den Zynismus in seinen Worten wohl kaum bemerkt, als er noch Mereaus Tod als schicksalhaftes Opfer für den ruhelosen Geist Brentanos verklart: „Dann aber begann das unselige Wesen Brentanos wieder an dem mühsam errungenen Frieden zu rütteln. So meinte es das Schicksal wohl nur gut mit ihnen, als ihm Sophie 1806 bei der Geburt eines Kindes entrissen wurde“ (S. 313). *Karl Zimmermann* ist einer der wenigen, der Mereaus Zusammenleben mit dem Romantiker als problematisch für ihr Schreiben empfindet. Doch allzu pathetisch stilisiert er ihren Tod als Leiden an Clemens. *Wittmann* spricht von einer schwierigen Schriftstellerehe (vgl. auch *T. de Wyzewas* Rezension zu *Amelungs* Briefausgabe von 1908), ohne jedoch die Auswirkungen der gerade dort von Brentano immer wieder eingeforderten „natürlichen weiblichen Bestimmung“ zu sehen. Er verharmlost die Angriffe auf die weibliche Autorin durch den jungen, romantischen Autor, der sich in seinem Selbstentwurf als Schriftsteller von der bereits bekannten, schreibenden Frau bedroht fühlte, als generelle Unvereinbarkeit starker Naturen.

Sophie Mereau, die freizügige kokette Frau, die „reizende Kanaille“<sup>8</sup> – das beschäftigt die Phantasie des männlichen Teils der Literaturwissenschaft. Immer wieder zitiert werden die Lebenserinnerungen von *Johann Georg Rist*,<sup>9</sup> der Mereau als den reizenden, umschwärmten Mittelpunkt eines Kreises von Bewunderern und Gaffern beschreibt. Nicht tradiert werden hingegen die Erinnerungen von *Heinrich Schmidt*,<sup>10</sup> der Mereau

<sup>6</sup> Auch Elisabeth Darges verzeichnet Mereau nicht in ihrer Studie: „Der deutsche Frauenroman. Ein Versuch“, in: *Die Bücherei* 5. Jg., 1938, S. 78–90.

<sup>7</sup> Lindow-Willnow, H.: „Frauen der Romantik“, in: *Die deutsche Frau, Organ des Reichsverbandes deutscher Offiziere*, 1926, Bd. 19, Nr. 6. Dieser Text wird öfters als Sekundärliteratur zu Mereau genannt.

<sup>8</sup> Vgl. den Brief von Fr. Schlegel an A. W. Schlegel, Pillnitz, 27.5.1796.

<sup>9</sup> Rist, Johann Georg: *Lebenserinnerungen*, hrsg. von G. Poel, Gotha 2/1880, Bd. 1, S. 67 f.

<sup>10</sup> Schmidt, Heinrich: *Erinnerungen eines weimarischen Veteranen aus dem geselligen, literarischen und Theater-Leben*, Leipzig 1856, S. 13 u 103.

als Teilnehmerin an literarischen Diskussionen schildert. *Paul Kluckhohn* hält es für notwendig, auf Sophie Mereaus sinnlichen Reiz hinzuweisen (S. 586), *Amelung* formuliert, daß „mancher . . . gewiß gern die schöne Frau für ihr häusliches Ungemach getröstet [hätte]“ (1913, S. 184), und *Fedor von Zobeltitz* bezeichnet Mereau in seiner Brief-Anthologie als „reifes und auch gefallsüchtiges Weib“ (S. 205). Die Einschätzung ihres Werkes wird zu einer Frage der moralischen Beurteilung ihrer Person. Am krassensten geschieht dies bei *Walther von Hollander*, der Mereaus ersten Roman *Das Blütenalter der Empfindung* neu herausgibt. Für ihn stellt Mereaus Schreiben „kaum etwas anderes als Broterwerb und seelischer Notbehelf“ (S. 2) dar. Seine persönliche Abscheu kaum verbergend, zeichnet er Mereau als romantischen „Typus des Übergangs und Verfalls“ (S. 2). Sie sei eine Frau, deren Kinder starben oder „verkümmerten“ (S. 5), deren „eigentliche und tiefste Wirkung erotischer Natur“ gewesen sei, die sich aus „Feigheit, Unehrllichkeit, Spielerei“ immer wieder an ihrer Entfaltung gehindert habe (S. 3). Und sie sei eine Dichterin, mit deren Werken sich höchstens eine unnütze Doktorarbeit beschäftigen könne (S. 7). In völliger Identifikation mit Clemens Brentano und ohne jegliche wissenschaftliche Analyse übernimmt Hollander in seinem Resümee dessen Vorwürfe, daß Mereau auf Erden nichts gelungen sei, „keine Liebe, keine Freundschaft, keine Mütterlichkeit, keine Kunst, keine Andacht“<sup>11</sup> (S. 6). Auch hinter den Verrissen der Kritiker stechen deutlich Rollenzuweisungen hervor. *Hermann Hesse* thematisiert lediglich Mereaus Beeinflussung durch Brentano, Goethe und Schiller, und *Ernst Ludwig Schellenberg* bedauert, daß der Roman „die Gestalt der Gattin Clemens Brentanos nur umdunkeln“ könne (S. 146).

Aber auch Arbeiten, die sich nicht für Mereaus Liebesleben interessieren oder ihre Verhaltensweisen und Ansichten sogar als emanzipatorisch wegweisend interpretieren, ignorieren ihr Werk und urteilen moralisierend – nun orientiert am romantischen Frauenbild. Neben dem Versuch, Sophie Mereau und Clemens Brentano als Prototypen der romantischen Liebe zu zeichnen (*Oskar Walzel*, *Berta Badt*, *Bernhard Ihringer*), ist es vor allem *Hans Kern*, der Sophie Mereau zur weiblichen Repräsentantin ihrer Epoche stilisiert. Daß sie unbedingt nach ihren Gefühlen leben wollen, wird nun zum Bedeutsamen an Sophie Mereau; durch ihre Liebe zu Clemens Brentano werden alle moralischen Bedenken angesichts ihres früheren Lebenswandels hinfällig. Für *Olga Taxis-Bordogna* wird sie zum Rettungsanker einer lebenshungrigen, ungesättigten, in seelische und sittliche Unordnung geratenen jungen Frau. Sie spricht von mütterlichen Gefühlen für den geliebten Mann, die für Mereau Erfüllung und Auskleidung zugleich gewesen seien – die kokette Verführerin ist zur wahrhaft Liebenden geworden. *Selma Stern*, die Mereau eine erste mutige Vorkämpferin der Frauenemanzipation nennt, urteilt zugleich, daß ihr erst die Ehe mit

<sup>11</sup> Brief von Clemens Brentano an Sophie Mereau, Marburg, 9.9.1803.

Brentano zum zentralen Erlebnis geworden sei. Hier habe sie „jenes uralte Frauengefühl der Ausschließlichkeit in der Hingabe an den Geliebten“ (S. 235) erlebt, habe dem tiefsten Gesetz ihrer Natur entsprochen, sei Mutter im eigentlichen Sinne geworden (S. 234). Die Folgen dieses Bundes für Mereau interpretiert Stern ausschließlich als Qualen, die Mereau als Buße für ihr früheres Dasein, als „verdientes Strafgericht, als Vergeltung für ihre Schuld“ (S. 234 f.) empfunden habe. So untergräbt Stern selbst ihren Anspruch, nicht wie andere Forscher nur nach Mereaus Rolle im Leben des Dichters zu fragen. Auf der Strecke bleibt bei diesem Frauenbild die Schriftstellerin: Mereaus „Menschenreichtum [versteht] viel mehr als ihre längst verstaubten Romane und Gedichte zu fesseln“ (S. 225).

### Im Schatten der männlichen Dichtergenies: Die Epigonin und Schülerin

Mit Beginn der ersten deutschen Frauenbewegung erscheinen vereinzelt Arbeiten von Forscherinnen, die sich eingehend mit Schriftstellerinnen und ihren Werken befassen. Besonders die Pionierarbeit von *Christine Touaillon* über den deutschen Frauenroman des 18. Jahrhunderts ist zu nennen, die noch heute wegen ihrer bibliographischen Hinweise und der Fülle des biographischen Materials als Standardwerk gelten kann. (Sophie Mereau wird dort ein eigenes Kapitel gewidmet.) Als eigenständige Kunst gelten die Werke von Frauen jedoch auch in diesen Forschungen nicht (vgl. *Touaillons* Artikel „Frauendichtung“). Dem Genie-Gedanken des 18. Jahrhunderts verhaftet und ganz dem Dichtungsverständnis *Wilhelm Diltheys* verpflichtet, wird den Frauen die „Dichtergabe“, die Umsetzung persönlicher Erlebnisse in poetisches Schaffen, abgesprochen. Vielmehr werden umgekehrt die Werke als Schlüssel zur Biographie der Autorinnen gelesen. Zudem steht die in der Geschlechtertheorie den Frauen zugesprochene Naturhaftigkeit der geforderten intellektuellen Befähigung zur Dichtkunst entgegen.<sup>12</sup> Diese Prämissen verhindern die Anerkennung weiblichen Schreibens auch dort, wo dies Ziel der Arbeit ist; den wenigen anerkannten Dichterinnen werden männliche Attribute zugeschrieben.<sup>13</sup>

Die erste Monographie zu Mereau, eine Dissertation, die das Verhältnis Mereaus zur Romantik analysiert, folgt dem Verständnis von Literatur als „Erlebnisdichtung“. *Adelheid Hang* vertritt hier die These, daß Mereau bis auf die Schilderung ihres Naturgefühls nicht selbständig schöpferisch sei und begründet damit ihr vorwiegend biographisches Interesse. Sie

<sup>12</sup> Siehe Brinker-Gabler, Gisela: „Die Schriftstellerin in der deutschen Literaturwissenschaft: Aspekte ihrer Rezeption von 1835 bis 1910“, in: *Die Unterrichtspraxis*, Philadelphia, IX, 1976, Nr. 1, S. 15–28.

<sup>13</sup> Siehe Schmid-Bortenschlager, Sigrid: „La femme n'existe pas“. Die Absenz der Schriftstellerinnen in der deutschen Literaturgeschichtsschreibung“, in: *Die Zeichen der Historie*, hrsg. von Georg Schmid. Wien u. Köln 1986. S. 145–54.

spricht Mereau zwar eine künstlerische Befähigung nicht ab, kommentiert aber (wie auch *Touaillon* und *Stern*), daß Mereau mehr verstandesmäßig reflektiere als dichte. Die Werkanalyse nimmt – neben der Erörterung biographischer Details und dem erstmaligem Abdruck von vielen Tagebuchstellen und Briefen – nur ein Drittel der Arbeit ein. Sie beschränkt sich darauf, in Mereaus Lyrik Ähnlichkeiten zu Schiller und Matthisson herauszuarbeiten oder ausgewählte Stellen der Prosa Mereaus mit der romantischer Dichter zu vergleichen. Rund 30 Jahre später urteilt *Vilma Lober*, daß Mereaus Werk ohne bleibenden Wert sei, eher ein „schriftstellerisches Sichbeschäftigen“ darstelle (S. 40). Auch Lober legt den Schwerpunkt ihrer Untersuchung auf die Erforschung der Persönlichkeit der Autorin. Die Beurteilung des Werks – eine Aneinanderreihung zeitgenössischer Wertungen und durch keinerlei Textbeispiele belegte Behauptungen – verschwindet hinter der Frage, welche Bedeutung Mereau für die Romantik gehabt habe. Die eindeutige Antwort: „Ihr einziger ausgesprochen romantischer Wirkungskreis war und blieb Clemens“ (S. 39).

In fast allen Untersuchungen wird Mereaus Werk einer Schule zugeordnet, wobei besonders interessiert, ob sie sich von der Klassik abgewendet habe hin zur Romantik. *Benzmann*, *Hang* und *Wolfgang Seyffert* sind dieser Ansicht; *Karl Schneider* zählt sie zu den „sentimentalen Frauen“. *Stephan Brock* entwirft Sophie Mereau in seiner Untersuchung zu *Agnes von Lilien* (Caroline von Wolzogen), mit der er zugleich einen frühen Beitrag zur Geschichte des Frauenromans liefert, als typische Vertreterin der von Rousseau beeinflussten Frauen-Dichtung und erkennt ihr das Leidenschaftsideal des Sturmes und Dranges zu (S. 75 u. 80). Aber auch er geht nicht von einem persönlichen Dichtungserlebnis aus, sondern spricht von Anpassung und verortet Mereau letztendlich in der Romantik. *Steig*, *Stern* und *Ricarda Huch* sind anderer Meinung (vgl. auch die literaturhistorischen Arbeiten von *Bartels* und *Heinrich Spiero*). Auch *Hans Heinrich Borchardt* und *Amelung* (1920) zeigen Mereau als Schülerin Schillers; nur *Kohut* spricht von einem kollegialen Verhältnis. Am nachdrücklichsten erfolgt Mereaus Einordnung in die Klassik durch *Touaillon*, die 1919 in ihrer Interpretation des *Blüthenalters der Empfindung* eine durchgängige Linie vom Rationalismus über die Empfindsamkeit zur klassizistischen Anschauung nachzeichnet. Sie ernannt Mereau zur ersten Frau, die den Klassizismus auf den deutschen Frauenroman übertragen habe und zählt *Amanda und Eduard* zum Genre des klassizistischen Bildungsromans (1925/26: „Bildungsroman“, § 7). Doch auch diese Darstellung zeigt weder einen wirklichen Entwicklungsprozeß der Autorin auf, noch würdigt sie ihr Werk in seiner Eigenständigkeit. Es wird lediglich die Einhaltung poetologischer Vorgaben der klassischen Ästhetik überprüft. *Kluckhohn* verläßt diesen Rahmen ebensowenig, wenn er in den unterschiedlichen Fassungen von *Amanda und Eduard* deutliche Verschiebungen zur Romantik zu erkennen glaubt (3/1966, S. 284 u. 286). Die zahlreichen Arbeiten zu den Frauen der Romantik verzeichnen Mereau nicht. Eine Ausnahme bildet die Dissertation von *Lober*, die Mereau ein eigenes Kapitel widmet.



*Natalie Halperins* Dissertation betritt methodisches Neuland. In ihrer literatursoziologischen Analyse empfindsamer Schriftstellerinnen geht sie auf gesellschaftliche Rollenerwartungen, moralische Vorgaben und die materielle Situation, die finanzielle Abhängigkeit von Frauen, ein. Sophie Mereau, die zwar nur am Rande auftaucht, wird hier erstmals der Status einer selbständigen und unabhängigen Berufsschriftstellerin zuerkannt. Auch wenn Halperin ihr ebenfalls keinen eigenen künstlerischen Ausdruck zugesteht, ist sie dennoch die erste Forscherin, die darauf hinweist, daß Mereau literarische Traditionen durchbrochen habe. Sie sei in ihren Romanen nicht mehr in empfindsamen Liebesvorstellungen verfangen und gestalte keine passiven, duldenden Helden mehr.

### Die 60er und 70er Jahre: Aufwertung der „Trivialautorin“

Bis zum Ende der 70er Jahre sind Frauen in literaturwissenschaftlichen Arbeiten lediglich vertreten als „Die Frau bei . . .“, „Die Frau als . . .“ oder „Die Frau in . . .“. Eine Beschäftigung mit ihren Werken findet, wenn überhaupt, nur im Rahmen des neu erwachten Interesses an Trivialliteratur statt. Dabei handelt es sich nicht um einen methodischen Neuansatz, wie *Renate Möhrmann* bereits 1979 analysiert.<sup>14</sup> In Literaturgeschichten sind Schriftstellerinnen noch immer zu unbedeutend, um eigene Kapitel zu erhalten – und zwar in Ost und West. Sophie Mereau wird weiterhin in Nebensätzen abgehandelt. Spezielle Studien stellen Mereau ausschließlich als Schülerin dar (*Günter Schulz*) und versuchen noch immer die Frage der Epochenzugehörigkeit zu klären (*Siegfried Sudhof*). *Sibylle Wirsing* rollt zudem ein anderes altes Thema auf: Mereaus erotische Ausstrahlung. Die Analyse des Werkes, Wirsing spricht von Mereaus fragiler Begabung, gerät darüber wie bei den männlichen Kollegen allzu kurz. Im allgemeinen werden nur die sogenannten Frauenthemen: Ehe und Familie erwähnt; *Harold von Hofe*, der die gesellschaftspolitische Thematik als den wichtigsten Aspekt in Mereaus Werk bewertet, ist eine Ausnahme.

Zur Trivialliteraturforschung ist auch *Peter Schmidts* Nachwort zum 1968 erscheinenden Faksimiledruck von Mereaus Zeitschrift *Kalathiskos* zu zählen. Mit seinem Versuch, Mereaus Werk als präzises Exempel des breitauslagernden Eklektizismus ihrer Zeit zu beschreiben, trägt er zur endgültigen Abwertung der Schriftstellerin als Epigonin bei. Ein ebenso gewichtiges Argument für die Neuherausgabe der Zeitschrift ist ihm, daß u. a. hier das Wirken von Clemens Brentano begann.<sup>15</sup> Wie wenig selbst-

<sup>14</sup> Siehe Möhrmann, Renate: „Feministische Ansätze in der Germanistik seit 1945“, in: *Jahrbuch der internationalen Germanistik*, 1979, 11. Bd., 2. Heft, S. 63–84. bes. S. 66.

<sup>15</sup> Im 1975 von Peter Schmidt und Paul Hocks herausgegebenen Band der Sammlung Metzler zu literarischen und politischen Zeitschriften zwischen 1789 und 1805 wird Mereaus Zeitschrift nur beiläufig erwähnt.

verständlich es noch ist, Werke von Frauen zu edieren, zeigt die Rezension von *Wolfgang Frühwald*, der den Reprint damit legitimiert, daß den Neudruck jeder begrüßen werde, „der einmal über den Kreis der Schülerinnen Schillers oder über das Jugendwerk Brentanos gearbeitet hat.“

### Ende der 70er Jahre: Neubewertungen

Erst durch die Ende der 70er Jahre in der BRD einsetzende feministische Forschung findet in der Literaturwissenschaft ein Paradigmenwechsel statt. Weibliches Schreiben wird nun als Selbstfindungsprozeß verstanden, und Texte von Frauen werden als Literatur gelesen, die von patriarchalischen Strukturen in Gesellschaft und Kultur in doppelter Weise geprägt ist – als Schreiben innerhalb und zugleich gegen den herrschenden patriarchalischen Diskurs.<sup>16</sup> Bisherige Bewertungen werden als unangemessen zurückgewiesen, die Analyse der Werke rückt ins Zentrum der Untersuchungen. Viele Autorinnen werden neu „entdeckt“ – hier war Basisarbeit zu leisten, Detailuntersuchungen sind zunächst selten (vgl. das Lexikon von *Elisabeth Friedrichs*, das die jeweiligen Dichterinnen behandelnden Literaturgeschichten und -lexika, aber leider keine Werklisten verzeichnet).

Auch Sophie Mereau wird nun als Schriftstellerin wahrgenommen, die zwar männlichen Einflüssen unterstand, aber darüber hinaus den Versuch unternahm, eigene Themen selbständig zu gestalten. Nachdem *Gisela Brinker-Gabler* 1978 in ihrer Lyrik-Anthologie auch auf Mereaus lyrisches Werk hinweist, erscheint 1981 ein Aufsatz der feministischen Literaturwissenschaftlerin *Sigrid Weigel* über Mereau, der erste Impulse zu einer generellen Neubewertung der Schriftstellerin gibt. Hatte Weigel zusammen mit *Ruth-Ester Geiger* Mereau zunächst als frühe Zeitschriften-Herausgeberin untersucht, so verankert sie nun die Analyse von Mereaus Gesamtwerk im gesellschaftlichen Kontext schreibender Frauen um 1800, betrachtet Beschränkungen und Möglichkeiten weiblichen Schreibens.

Nach Meinung von Weigel sei Mereau literarisch einen Mittelweg gegangen: Weder habe sie, wie viele Frauen, Privattexte verfaßt, noch habe sie sich einem höheren Kunstanspruch oder ästhetischen Normen unterworfen. Das habe zwar die Herstellung „anspruchsvoller ästhetischer Produkte“ verhindert, aber eben auch die Übernahme dafür geltender Wertmaßstäbe (S. 27). Diese Entscheidung sei keinesfalls eine freie Wahl Mereaus zwischen verschiedenen Möglichkeiten, vielmehr sei das Schreiben

<sup>16</sup> Gisela Brinker-Gabler hat eine Auswahlliste zur Sekundärliteratur zusammengestellt in ihrem Aufsatz „Ansätze und Modelle zur Erforschung des Beitrags von Frauen zur Literatur“, in: *Germanistik und Deutschunterricht im Zeitalter der Technologie. Selbstbestimmung und Anpassung. Vorträge des Germanistentages Berlin 1987*, Bd. 1. hrsg. von Norbert Oellers. Berlin 1988, S. 339–51; S. 340 f.

für Mereau ein Ventil für das Wissen um die ungeheure Diskrepanz zwischen dem beschränkten weiblichen Lebenszusammenhang und ihren Phantasien und Sehnsüchten gewesen. Durch eine lebensnahe Schreibhaltung – Weigel spricht von authentischem weiblichen Schreiben – habe Mereau ihre Imaginationen als direkten Ausdruck ihrer Sehnsüchte gestalten können (S. 26), als „Entgrenzungsphantasien“, die sie mittels einer Naturmetaphorik von offensichtlich erotischem Gehalt entwerfe. Damit habe Mereau geltende Muster weiblichen Schreibens durchbrochen, nämlich „Artigkeit“ und „Gefälligkeit“ als Preis für die Anerkennung im sowohl ästhetisch als auch ökonomisch von Männern kontrollierten Literaturmarkt (S. 24).

Den Briefroman *Amanda und Eduard* hält Weigel für stark autobiographisch geprägt. Als erste macht sie darauf aufmerksam, daß Mereau sich hier gegen zeitgenössische Frauenbilder wende und es wage, sich gegen das anthropologische Denken ihrer Zeit, gegen Rousseau und gegen Fichte auszusprechen. Dagegen setze Mereau das Persönlichkeitsrecht der Frau, das sich nicht aus der Geschlechterbeziehung und -abhängigkeit ableite. Ihr Ideal sei die Harmonie „verwandter Seelen“ (S. 28). In ihrem zum Programm gewordenen Aufsatz „Der schielende Blick“ wertet Weigel dann aber den emanzipatorischen Gehalt des Romanes ab, indem sie betont, daß die Heldin Amanda hinter der Emanzipation der Autorin zurückbleibe, da sich die Protagonistin mit einem Seelenbund mit dem Geliebten begnüge (1983, S. 95; vgl. auch *Wulf Köpke*). Damit bezieht Weigel nicht nur Leben und Werk direkt aufeinander, sondern verengt zudem den Begriff der Emanzipation sehr stark auf den Aspekt der sexuellen Freiheit.

*Herman Moens*, der 1982 *Das Blütenalter der Empfindung* erneut herausgibt, geht darauf ein, daß Mereau die progressivsten Ansichten dem männlichen Protagonisten in den Mund gelegt habe. (Weigel spricht 1983 von einer im Schreibprozeß, im vor-publizistischen Raum, an sich selber vorgenommenen Geschlechtsumwandlung; S. 93.) Dieses Phänomen hatten zuvor bereits *S. Pierre Fauchéry* und *Köpke* generell für Romane von Frauen des 18. Jahrhunderts angemerkt. Anders als diese, sieht Moens darin einen Schutzmechanismus, der durch das Theorieverbot für Frauen und die prekäre Stellung von Dichterinnen im männlich dominierten Literaturbetrieb um 1800 zu erklären sei. Die Rezensentin *Ruth Dawson* hält den Roman gerade deshalb für interessant, weil hier ein männlicher Erzähler als Sprachrohr diene für den weiblichen Traum von der Überwindung konventioneller Restriktionen und von der Entdeckung eines eigenen menschlichen Potentials. Moens sieht Mereau in einer Zwischenposition: Sie wolle das Problem der Emanzipation nicht mehr innerhalb der bestehenden Ordnung lösen, wähle nicht den Weg einer sanften Anpassung, könne sich aber auch noch nicht in einer authentischen Sprache für ihre Rechte einsetzen.

Eine ähnliche Konstellation sieht Moens auch in der gesellschaftspolitischen Dimension von Mereaus Werk: Noch keine revolutionäre Spreng-

kraft oder ausgearbeiteten Programme für gesellschaftliche Alternativen, aber auch keine zum Scheitern verurteilten Idyllen mehr. Mereau deutet mögliche Ansätze einer freieren Gesellschaft an, wobei ihr Leitmotiv die Bedrohung des individuellen Glücks durch Gesellschaft, Staat und Religion sei. Als einziger Interpret erwähnt er, daß Mereau noch 1794 eine positive Darstellung der Französischen Revolution gibt (was zu diesem Zeitpunkt bereits selten geworden war). Indem sie die gesamte europäische Gesellschaft ablehne, gehe Mereau weiter als die zu ihrer Zeit übliche Kritik an einzelnen sozialen Mißständen.

### Das letzte Jahrzehnt:

#### Wenig neue Erkenntnisse in der traditionellen Germanistik

Seit den 80er Jahren nimmt sich auch die androzentrische Wissenschaft vermehrt dem Thema „Frauen“ an, zumeist jedoch ohne einzelne Ergebnisse, neue Fragenstellungen oder methodische Diskussionen der feministischen Forschung zu beachten. Ein verändertes Verständnis der Kunst von Frauen bezieht sich im allgemeinen höchstens auf die Wahrnehmung ihrer schwierigen Produktionsbedingungen. Außer in eher traditionell ausgerichteten sozialgeschichtlichen Überblicken (*Hook-Demarle*), in Regionalgeschichten (*Marita Metz-Becker*, *Christine Theml*, *Gudrun Westphal*), in didaktischen Modellen für den Deutschunterricht (*Vera Kaltwasser*) und vereinzelt in Feuilletons (*Jörg Feuck*) ist Sophie Mereau hier auch in literaturwissenschaftlichen Untersuchungen vertreten. So z. B. in *Barbara Evers* Dissertation zu Frauenlyrik um 1800, deren Hauptproblem zu sein scheint, bei der Rehabilitierung der Schriftstellerinnen durch das Beleuchten schwieriger Schaffensbedingungen deren Werke nicht überzubewerten (S. 7). Die Gedichte selbst degradiert Evers dabei zu „Hilfsmitteln“, die die Möglichkeit böten, biographische Ereignisse zu erhellen und zu vervollständigen (S. 207) – interessante Analysen fehlen so nicht nur für Mereau. In den traditionellen Literatur- oder Gattungsgeschichten wird die Prosa von Frauen, zusammengefaßt und ausgegrenzt in der Rubrik „Unterhaltungsliteratur“, weiterhin mit traditionellen Etiketten versehen: „Frauenroman“, „Familienroman“ oder „Liebesgeschichten mit moralisch-didaktischer Zwecksetzung“ (vgl. *Gert Ueding*). Selbst literaturhistorische Projekte, die Literatur als Medium gesellschaftspolitischen Geschehens verstehen, analysieren Literatur von Frauen kaum unter diesem Aspekt. Als untypisch geltenden Gattungen werden erst gar nicht wahrgenommen (vgl. *Kastinger-Rileys* Kritik an der Ninon de Lenclos-Forschung, Anm. 54).

Mereaus Romane werden weiterhin als traditionelle Auseinandersetzung mit Ehemodellen verstanden. Da kann es schon passieren, daß ihre Übersetzung von Mad. La Fayette bereits im 17. Jahrhundert geschriebenen Romanes *Die Prinzessin von Cleves* anstelle von *Amanda und Eduard* als Mereaus eigener zweiter Roman ausgegeben wird. So findet sich dann auch erneut das Motiv der Ehekrise, die in Edelmut, Entsagung und Tod

der Heldin aufgelöst werde (vgl. die Literaturgeschichte von *Gerhard Schulz*, S. 293f.). *Helmut Peitsch* bewertet Mereaus Roman *Amanda und Eduard* ausschließlich als Entsagungsroman (S. 86) und *Dennis Mahonny* spricht von „abgenutzten Motiven aus der Trivalliteratur“ und verklärt den Tod der Protagonistin Amanda zur „erlösenden Rolle der todgeweihten Frau“ (S. 95). Nirgends ein Wort über Mereaus von gängigen Frauenbildern abweichende, aktive Heldinnen, keinerlei Wahrnehmung ihrer emanzipatorischen Forderungen, geschweige denn Analysen deren fiktionalen Umsetzung. „Sophie Mereau im Schatten großer Dichter“, auch dieses Thema erlebt eine späte Fortsetzung. Noch 1993 kann *Gustav Sischelschmidt* über Mereau und andere Dichtergattinnen schreiben: „Ihr nicht gerade leichtes, in jedem Fall aber nicht alltägliche Leben wurde durch entsprechende dichterische Taten [des Mannes] gerechtfertigt. Die Nachwelt ist ihnen daher bedingungslosen Dank schuldig“ (S. 8). In *Klaus Gunzels* Familiengeschichte der Brentanos wird Sophie Mereau auf einer halben Seite im Kapitel der für Clemens Brentano wichtig gewordenen Frauen abgehandelt – ohne auf ihr schriftstellerisches Werk zu sprechen zu kommen.

Größere Beachtung finden (nicht nur in Anthologien) weiterhin die Briefe Mereaus – jedoch noch immer nur die Briefwechsel mit berühmten Dichtern, nicht die Briefe, in denen Mereaus Person und Werk im Vordergrund stehen, wie z. B. in der Korrespondenz mit ihren Verlegern und in dem Briefwechsel mit ihrem Geliebten Johann Heinrich Kipp. Ähnlich steht es mit dem Briefverkehr mit anderen Schriftstellerinnen oder mit ihrer Familie. Auffallend ist zudem, daß Mereau nicht als große Briefschreiberin gilt, wie das für die Rezeption der Frauen aus dem Umfeld der Romantik charakteristisch ist. Ihre Briefe werden nicht, wie etwa in Untersuchungen zu Rahel Varnhagen, in den Rang eines literarischen Ausdrucksmittels erhoben. 1981 gibt *Dagmar von Gersdorff* erneut den Briefwechsel mit Clemens Brentano heraus, der bereits 1983 eine zweite Auflage erhält. Obwohl Gersdorff in ihrer Einleitung erstmals den Schwerpunkt auf Sophie Mereau legt, wird die Edition wiederum als Teil der Brentano-Forschung rezipiert – interessanterweise sind fast alle Rezensenten dort an führender Stelle tätig; wie *Hartwig Schultz*, *Bernhard Gajek* und *Konrad Feilchenfeldt*. Wie unwichtig ihnen die Schriftstellerin ist, zeigt beispielhaft die Rezension von Feilchenfeldt, dessen Hauptkritik an der Edition darin besteht, daß Gersdorffs Schwerpunkt nicht auf dem archivalischen und historischen Interesse am Bestand der Sammlung Varnhagen liege, da ihr doch als erster Herausgeberin die Sammlung wieder zur Verfügung gestanden habe.<sup>17</sup> Außerdem vermag er es nicht zu

<sup>17</sup> Die Sammlung von Karl August Varnhagen von Ense enthält den größten Teil von Mereaus Nachlaß. Bis 1941 in der Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz in Berlin archiviert, galt sie seit dem 2. Weltkrieg als verschollen und tauchte erst in den 70er Jahren in der Biblioteka Jagiellońska in Krakau wieder auf.

billigen, daß Gersdorff mit ihrer Betonung des Emanzipationsbedürfnisses von Mereau wohl glaube, den richtigen historischen Rahmen zu einer Beurteilung des Briefwechsels (und damit der Person Clemens Brentanos) gefunden zu haben. Für ihn ist Mereau nichts anderes als das „typische Muster einer untreuen Professorenfrau“ (S. 600). Eine Ausnahme unter den Rezensenten ist *Eckart Kleßmann*, der durch die Lektüre auf Brentanos Erpressungsversuche, seine Mutterprojektionen auf Mereau sowie auf dessen Überheblichkeiten gegenüber dem Werk der Dichterin aufmerksam wird.

1984 wartet *Gersdorff* in der ersten Biographie Mereaus mit einer Fülle neuer Details und dem Abdruck von Teilen des Nachlasses auf. (Wie bereits *Uta Fleischmann* und die Rezensenten *Roman Polsakiewicz* und *Bernhard Gajek* anmerken, sind Nachweise z. T. fehlerhaft oder fehlen ganz; auch in der nicht überarbeiteten Taschenbuchausgabe). Erstmals werden bisher wenig bekannte Teile von Mereaus Werk (z. B. einige Erzählungen) analysiert und der Nachweis erbracht, daß die *Wilhelm-Meister*-Rezension von Sophie Mereau und nicht von Clemens Brentano verfaßt wurde. Da Gersdorff ihre Ausführungen über Mereaus Lebensabschnitte und schriftstellerisches Schaffen jedoch erneut an deren männlichen Bekannten und Geliebten ausrichtet, kann ihr Anspruch, Mereau als selbständige, eigenwillige und mutige Schriftstellerin zu zeigen, bisweilen übersehen werden (vgl. die Rezension von *Leona van Vaerenbergh*). Ihre negativste Besprechung erhält Gersdorff von *Hannelore Schlaffer*, deren Urteil sich aber nicht wie das der anderen RezensentInnen an wissenschaftlichen Ungenauigkeiten festmacht – ganz im Gegenteil: Sich im Urteil an die Spitze ihrer männlichen Kollegen setzend, nennt sie Frauen ein „Ornament der Geschichte“ (S. 260) und bewertet ihre Werke summarisch als „immer epigonal und folgenlos“ (S. 257). Das Fazit ihres Versuchs, den Kolleginnen die Sinnlosigkeit von Schriftstellerinnen-Biographien und Frauen-Literaturgeschichten vor Augen zu führen, lautet: Wo es nichts Wertvolles zu erforschen gibt, ist Witz und Esprit gefordert und trockene, seriöse Philologie fehlt am Platze.

### **Feministische Forschung im letzten Jahrzehnt: Die Diskussion um Emanzipation**

Obwohl in den 80er Jahren zunehmend Schriftstellerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts zu einem Schwerpunkt feministischer Forschungen werden, ist Sophie Mereau nur selten in Kolloquien oder Übersichtsbänden vertreten. Erst die Literaturgeschichte von *Gisela Brinker-Gabler* widmet Mereau ein eigenes Kapitel, ebenso der Symposiumsband zum Roman von Frauen um 1800 (*Helga Gallas/Magdalena Heuser*). 1989 und 1993 erscheinen die beiden ersten Bibliographien zu deutschsprachigen Schriftstellerinnen (*Elke Frederiksen, Helga Gallas/Anita Runge*), wobei in der älteren Arbeit für Mereau leider falsche Angaben aus der Sekundärlitera-

tur übernommen worden sind. Auch in Studien über androzentrische Literaturgeschichtsschreibung (*Doris Wölke*) und in sozioökonomischen Untersuchung über bürgerliche Autorinnen (*Eva Walter*) ist Mereau vertreten. In den ersten Arbeiten zu Dramen von Autorinnen des 18. und 19. Jahrhunderts (*Dagmar von Hoff*, *Susanne Kord*) ist Mereau nur im Anhang verzeichnet. Die gattungsgeschichtliche Untersuchung zu Romanen von Autorinnen des ausgehenden 18. Jahrhunderts von *Lydia Schieth* ordnet Mereau als Mitarbeiterin an Schillers Almanachen und als Herausgeberin von Frauenkalendern in die ökonomischen und ideologischen Strukturen des männlich dominierten Zeitschriftenwesens und Literaturmarktes ein. (Kritisch angemerkt werden soll hier, daß Schieth noch immer den Begriff „Frauenroman“ verwendet, definiert als glücklicher oder unglücklicher Verlauf einer Liebesgeschichte mit Ehe- und Familienproblemen.<sup>18</sup> Es erscheinen außerdem erneut einige längere Aufsätze und zwei Dissertationen zu Mereau, wobei zunächst literatursoziologische und -geschichtliche Ansätze dominieren. (Die Dissertation und ein Aufsatz zu Mereau von *Katharina von Hammerstein* hat mir noch nicht vorgelegen.)

### Auswertung unedierter Quellen und neue Werkzuordnungen

Die 1991 veröffentlichte Jenaer Dissertation von *Gisela Schwarz* zu Sophie Mereau ist eine relativ späte literatursoziologische Arbeit, in der zum erstenmal das Gesamtwerk einer einzigen Autorin in sozioökonomische Zusammenhänge gestellt wird. Angesichts der äußerst geringen Beachtung des gesamten Komplexes der Frauenemanzipation in der Literaturwissenschaft der DDR versteht Schwarz ihre Arbeit auch als eine, erst in den letzten Jahren mögliche, notwendige kritische Sichtung ihres Fachbereiches. Sie will keine Textanalyse der Mereauschen Werke vornehmen, sondern der Forschung bisher unzugängliches sowie unveröffentlichtes Material, wie den Briefwechsel mit Verlegern oder mit der Familie, vorstellen und auswerten. Durch ihr intensives Quellenstudium (Schwarz erstellt das bisher umfangreichste Verzeichnis ungedruckter Quellen – ihr standen über 270 Briefe zur Verfügung; darunter der der Forschung bisher unbekannte Pierer-Nachlaß mit Briefen an den Halbbruder Friedrich Pierer und an die Schwester Henriette in Altenburg) werden Mereaus Lebens- und Arbeitsbedingungen als Berufsschriftstellerin nachvollziehbar. Auch neue Werkzuschreibungen werden so möglich: Schwarz widerlegt z. B. *Gersdorffs* Vermutung, Mereau sei die Verfasserin der Szenen „Gustav und Valerie“. Demgegenüber ist ihre Analyse der Bedeutung des Schreibens für Mereau eher ungenau: sie spricht sowohl von einer Kompensationsfunktion als auch von einer Identitätsfindung durch Kreativität.

<sup>18</sup> Der Begriff „Frauenroman“ wird bereits kritisch diskutiert in Marx, Leonie: „Der deutsche Frauenroman im 19. Jahrhundert“, in: *Handbuch des deutschen Romans*. hrsg. von Helmut Koopmann, Düsseldorf 1983, S. 434–59 u 645–8.

1986 stellt *Helene M. Kastinger-Riley* die bisherige Einordnung der Übersetzung der *Spanischen und Italienischen Novellen* in das Werk von Clemens Brentano in Frage. Auch *Schmidt* und *Gersdorff* sprechen die Übersetzung zum Teil oder gänzlich Sophie Mereau zu, ohne jedoch Textbelege beizufügen. Kastinger-Riley (die sich hauptsächlich gegen *Steig* wendet, so daß spätere Einschränkungen durch *Amelung*, wie z. B. die bereits von ihm korrigierte, fälschlicherweise angenommene Spanisch-Unkenntnis von Mereau, unerwähnt bleiben), kann nachweisen, daß die in die Novellen eingefügten Gedichte nicht von Clemens Brentano stammen, sondern bereits in der spanischen Vorlage stehen. Ihr Hauptargument zielt jedoch auf die gegen Brentanos Verfasserschaft sprechende Thematik der Novellen: die Clemens wohl eher nicht interessierende Frauenemanzipation (S. 80). Gegen diese Zuordnung steht das Nachwort von *Gerhard Poppenberg*, der die Novellen 1991 erneut als Übersetzung Brentanos herausgibt. Er folgt der Argumentation der älteren Forschung und spielt lediglich auf die zu wenig belegten Äußerungen Gersdorffs an – Kastinger-Riley wird mit keinem Wort erwähnt. (*Magdalene Heuser* rügt in ihrer Rezension der sechs Essays von Kastinger-Riley den Stand der benutzten Sekundärliteratur und der methodisch-theoretischen Überlegungen, weist aber auch darauf hin, daß die Arbeit bereits 1981 abgeschlossen worden sei. Vgl. auch die Rezension von *Barbara Becker-Cantarino*, S. 73f.; ob die zweite Auflage des Buches aktualisiert wurde, konnte ich nicht mehr überprüfen.)

## Heldinnen zwischen Anpassung und Rebellion

Ein Hauptinteresse der Forscherinnen liegt eindeutig darin, den Grad von Mereaus Selbständigkeit zu untersuchen und ihre Modernität zu betonen. Mereaus Werk, vor allem die Prosa, mit ihrem bewegten Leben vergleichend, wird bei der häufig nur inhaltlichen Analyse ihrer Werke ausschließlich nach emanzipatorischen Aussagen gesucht – wobei im Hintergrund ahistorische Vorstellungen von „fortschrittlichem Denken“ stehen können. Widersprüchlichkeiten und Brüche in den Aussagen der Autorin werden entweder nicht wahrgenommen oder als formales Unvermögen und Rückständigkeit gedeutet. *Ute Brandes*, die 1991 Mereaus Roman *Das Blütenalter der Empfindung* untersucht, interessieren zum einen abweichende Vorstellungen zu Geschlechtscharakteren und zum anderen gesellschaftsverändernde Vorschläge in utopischen Modellen. Mereaus emanzipatorische Ideen deutet Brandes als nur bedingt fortschrittlich, denn sie plädiere zwar für die Selbstbestimmung und Gleichberechtigung der Frau, aber nur als Traum von einem persönlichen Freiraum, ohne spezifische Strukturen für ein neues Sozialsystem anzugeben. Ihr gehe es noch nicht um die ökonomische Selbständigkeit der Frau, sondern um weibliche Unabhängigkeit des Fühlens und Denkens – so Brandes über den Roman, in dem Mereau die rechtliche Unmündigkeit der Frau beklagt und deren Anerkennung als Bürgerin fordert. In ihrer, den Aufsatz gering-



fällig verändernden, englischen Übersetzung definiert Brandes Mereaus Vorstellungen als frühromantische Ideen und verortet sie im Kontext der romantischen Liebeskonzeption (1992, S. 165 u. 169) – ohne zu thematisieren, daß die Theorien der männlichen Romantiker keinerlei weiblichen Standpunkt beeinhalten oder zum Ziel haben.

Solche gesellschaftspolitisch argumentierenden Fragen nach dem emanzipatorischen Gehalt von Mereaus Werken sind selten. Häufig besteht die Gefahr, Emanzipation auf die Forderung nach sexueller Freiheit für Frauen zu verengen: Die Emanzipationsleistung der Schriftstellerin wird weniger im Durchbrechen der zeitgenössischen Vorstellungen von weiblicher Tugendhaftigkeit thematisiert, sondern umgekehrt der Grad selbständigen Handelns aus der Radikalität der sexuellen Phantasien abgeleitet. (Dies meint auch *Barbara Becker-Cantarino* in ihrer Rezension zu *Helene M. Kastinger-Riley*.) 1983 interpretiert *Uta Treder*, daß Mereau in ihrem Essay über die berühmt-berüchtigte Hetäre Ninon de Lenclos ein Modell der freien Frau zeichne, indem sie vor allem deren frei ausgelebte Sexualität positiv bewerte. Dies differenziert Treder erst 1990: Mereaus Darstellung des Lebenswandels von Ninon de Lenclos zeige deren Rebellion gegen den Moralkodex mit dem Ziel individueller Selbstverwirklichung. Das ältere Interpretationsmuster findet sich auch in einer Studie zu fiktiven und realen Italienreisen, in der Treder eine Nebenfigur aus Mereaus Roman *Amanda und Eduard* deutet. Biondina di Monforte, die ihre Liebhaber umbringen läßt, sobald sie sich von ihr abwenden, verkörpere den Typus der leidenschaftlichen und sinnlichen italienischen Frau. Damit habe Mereau, wie auch andere Schriftstellerinnen, „sich und ihren Heldinnen ein Alibi für das eigene Begehren nach sexueller Ausschweifung“ (S. 21) geschaffen – unerwähnt bleiben z. B. weibliche Machtphantasien, die Mereau (hier zwar deutlich an Sexualität gekoppelt) in der Figur der einflußreichen Italienerin thematisiert. Nicht zuletzt zeugt Treder Deutung des Romanschlusses von ihrer engen konzeptionellen Verbindung zwischen Emanzipation und sexueller Freiheit. Da sie *Amanda und Eduard* weitgehend als emanzipatorische Forderung nach freier Liebe liest, interpretiert sie den Tod der Heldin als Rücknahme dieser Forderung und versteht das Romanende als traditionelle Lösung für den moralischen Konflikt des gegen das Monogamie-Gebot verstoßende Sich-nicht-entscheiden-Könnens zwischen zwei Männern.

Anders interpretiert dagegen 1986 *Jacqueline Vansant* in einer Untersuchung zu *Amanda und Eduard*, dem Prosa-Hauptwerk Mereaus. Sie geht der Frage nach Mereaus Selbständigkeit anhand eines Vergleichs mit Friedrich Schlegels Roman *Lucinde* nach und arbeitet literarische Entwicklungen im Werk Mereaus heraus, die zwar von Zeitgenossen beeinflußt seien, aber dennoch nicht als Übernahme von deren Konzepten verstanden werden könnten. So könne Mereaus Liebesvorstellung als eigenständiger romantischer Lebensentwurf gelten, mit dem sie sich deutlich gegen die männlichen Frühromantiker absetze, deren Liebesauffassung sie als „tödlich“ für Frauen verwerfe (S. 200). Im Tod der Heldin

sieht Vansant gerade keine Rücknahme von emanzipatorischen Ansprüchen, sondern eine konsequente Kritik an der von und für Männer entworfenen romantischen Liebesideologie, die in der gesellschaftlichen Realität für Frauen nicht zu verwirklichen sei. Die Untersuchungen von *Barbara Becker-Cantarino* zum Frauenbild der Romantik<sup>19</sup> aufgreifend, betont Vansant Mereaus abweichende Position: die Forderung der Protagonistin, nicht nur das Objekt, sondern auch das Subjekt der Liebe zu sein. Hier diene die Frau nicht der Weiterentwicklung des Mannes, sondern suche nach einer eigenen Selbstverwirklichungsmöglichkeit.

*Todd Kontje*, der 1991 ebenfalls *Amanda und Eduard* untersucht, moniert, daß *Vansant* mit ihrer ausschließlichen Betonung von *Amandas* Widerstand gegen traditionelle Werte den Charakter der Protagonistin zu stark vereinfache und die implizite Kritik Mereaus an ihrer Heldin übersehe (Anm. 17). *Amanda* folge an vielen Stellen der konservativen Rollenverteilung, passe sich kulturellen Stereotypen an und unterwerfe sich männlicher Autorität. Aber anders als *Treder* sieht *Kontje* darin keine Rücknahme emanzipatorischer Forderungen, sondern eine ironische Distanz der Autorin zu ihrer Heldin, die nicht als Sprachrohr ihrer Ideale gesehen werden könne. Mereau gestalte sie eher als eine Kombination aus trotzigem Protest, ironischer Anpassung und tragischer Hoffnungslosigkeit, um die heimtückische Beharrlichkeit kultureller Stereotypen zu enthüllen. Zum Beleg dieser These bringt *Kontje* jedoch nur ein kurzes Zitat Mereaus aus einem Brief an Brentano über ihre neu entdeckte eigene Entschlußkraft (S. 319). Ausreichend mit Textstellen aus dem Roman belegt ist hingegen, daß auch *Eduard* kritisch dargestellt werde. *Treder* geht von einer „spiegelbildlichen Entsprechung“ von *Amanda* und *Eduard* aus, die jeden psychologischen Unterschied zwischen den Protagonisten aufhebe und sie fast austauschbar mache (1990, S. 181). *Kontje* zeigt jedoch, daß Mereau auch in *Eduard* typische Charakterzüge des männlichen Protagonisten klassischer und romantischer Bildungsromane gestaltet und eine Nähe zu männlichem Egozentrismus und Chauvinismus andeutet. Er meint, daß *Eduard* in *Amanda* kein Individuum sehe, sondern lediglich ein Mittel für seine Zwecke, für die Vervollkommnung seiner eigenen Bildung zum harmonischen, ganzen Menschen. *Bettina Bremer* und *Angelika Schneider* sehen in *Eduards* Geschichte ein kritisches Unterlaufen der Ziele des Bildungsromans. Sie interpretieren, daß *Eduard* gerade durch seine Liebeserfahrungen mit *Amanda*, die der Funktionalisierung der Liebe im klassischen Konzept widersprechen, die vorgezeichnete Entwicklung zur klassisch gebildeten Persönlichkeit verlasse (1993, S. 324–27).

<sup>19</sup> Siehe Becker-Cantarino, Barbara: „Schlegels Lucinde: Zum Frauenbild der Frühromantik“, in: *Colloquia Germanica*, Bd. 10, 1976/77, S. 128–39; Dies.: „Priesterin und Lichtbringerin. Zur Ideologie des weiblichen Charakters in der Frühromantik“, in: *Die Frau als Heldin und Autorin*, hrsg. von Wolfgang Paulsen, Bern und München 1979, S. 11–24.

Nach dem Grad der Emanzipation im Werk und Leben von Sophie Mereau fragt auch *Uta Fleischmanns* Dissertation, die sich ausdrücklich in der Nachfolge von *Weigels* Forschungsvorgaben sieht. Einen Schwerpunkt legt Fleischmann, die als erste versucht, die Kinder- und Jugendjahre Mereaus zu rekonstruieren, auf die Analyse von Sophie Mereaus Beziehung zu Clemens Brentano. Deutlich zeigt sie Brentanos Vereinnahmungsversuche und Rollenzuweisungen sowie Mereaus Reaktionen: „Zugeständnisse im Namen der Liebe“ (S. 182) – aber keine absolute Überantwortung ihres Werkes oder Aufgabe der Schriftstellerei. In ihrer Analyse der Prosa, die Fleischmann als empirisches Verfahren<sup>20</sup> definiert, sucht sie nach literarischen Umsetzungen weiblicher Erfahrungen (wobei sie aber nicht das Gesamtwerk, sondern vor allem die beiden Romane betrachtet). Sich auf das von *Elaine Showalter* entwickelte Modell<sup>21</sup> beziehend, zeichnet sie Mereaus literarische Entwicklung in zeitlich aufeinanderfolgenden, sich z.T. überlappenden Phasen nach: zunächst die Übernahme männlicher Vorgaben, dann deren Kritik und zunehmend auch der Entwurf neuer Frauenbilder. Zuletzt aber sei Mereau wieder in die erste Phase zurückgefallen. Damit erklärt Fleischmann Brüche in Mereaus Gesamtwerk als das Ergebnis einer zeitlichen Abfolge, kann aber Widersprüche in einzelnen Werken nicht analysieren. Obwohl Fleischmann für Mereaus letzte Lebenszeit von einer „Selbstzurücknahme als Schriftstellerin“ (S. 179) ausgeht, stellt sie dennoch heraus, daß Mereau nie dem pädagogisierenden, moralisierenden Diskurs in der Literatur von Frauen um 1800 gefolgt sei. Sie habe keine weiblichen Idealbilder gezeichnet. Ihre Heldinnen seien eher unharmonische, unglückliche und sehnsuchtsvoll Suchende. Diese Andersartigkeit betont auch *Jutta M. Bailey* in ihrer vergleichenden Studie über romantische Romane von Frauen aus dem französischen, englischen und deutschen Sprachraum. Amanda, die Protagonistin aus Mereaus zweitem Roman, sei eine seltene Ausnahme, die aus dem üblichen Schema herausfalle. In ihrer inneren Zerrissenheit gleiche sie dem männlichen romantischen Helden.

## Schreiben als Identitätsstiftung

An der biographischen Methode der historisch-pädagogischen Sozialisationsforschung orientiert, fragt *Friederike Fetting* in ihrer sozial- und literaturgeschichtlichen Studie nach den Möglichkeiten weiblicher Identitätsbildung. Sie analysiert die individuelle literarische Verarbeitung realer Erfahrungen, indem sie den Fiktionen autobiographisches Material gegenüberstellt, um so Konvergenzen und Widersprüche sichtbar zu machen.

<sup>20</sup> Siehe Weigel, Sigrid: „Frau und ‚Weiblichkeit‘. Theoretische Überlegungen zur feministischen Literaturkritik“, in: *Feministische Literaturwissenschaft*, hrsg. von Inge Stephan u. d. ers., Berlin 1984, S. 103–13.

<sup>21</sup> Showalter, Elaine: *A Literature of Their Own: British Novelists from Brontë to Lessing*, Princeton 1977.

Und sie sucht nach den Gründen der jeweiligen Ästhetikrezeption der von ihr untersuchten Autorinnen. Die Schriftstellerinnen werden nicht nur als Objekt (im Sinne von Opfer) struktureller ökonomischer und gesellschaftlicher Gegebenheiten verstanden, sondern auch als aktiv Handelnde gezeigt. *Sibylle Obenaus* kritisiert in ihrer Rezension, daß die untersuchte Literatur nicht in die Theorie und Praxis des zeitgenössischen Romans eingebettet werde. *Sigrid Lange* moniert, daß trotz methodischer Vorgaben Bezugsebenen willkürlich wechselten und über weite Strecken geistesgeschichtlich analysiert werde.

Für Mereau streicht Fetting die gezielte, ihre Freiheitsbestrebungen legitimierende Aneignung Schillerscher Ideen heraus (S. 67). Doch entgegen dessen Vorstellung von Weiblichkeit habe sie sich in einem laufenden Reifungsprozeß gesehen (S. 69). Hier sei Mereaus Anspruch auf Individualität und Selbstbestimmung anzusiedeln, der jedoch immer wieder mit den Erfahrungen als Frau, der Erfahrung des Auseinandertretens von „Ich“ und „Welt“, konfrontiert worden sei. Den klassischen Harmoniegedanken habe sie so weder ungebrochen rezipieren noch ästhetisch umsetzen können, was sich besonders im Roman *Amanda und Eduard* zeige. In der Protagonistin Amanda, die sich auf der Suche nach einer Identität befinde, spiegele sich Mereaus eigene Gespaltenheit und kündige sich die Zerrissenheit der modernen Frau an (S. 125). Gegen Ende des Romans sei die Figur jedoch nicht konsequent durchgehalten worden, sondern trage Züge des klassischen Ideals der Harmonie des Weiblichen. Für ihre innere Zerrissenheit habe Mereau keinen adäquaten künstlerischen Ausdruck gefunden. Auch Fetting spricht von Ungereimtheiten und Schwächen in der Konzeption des Romans, in dem nur „die ersten notwendigen Stufen zur Konstituierung eines modernen Selbstbewußtseins“ (S. 125) gestaltet worden seien. Dies zeuge von Mereaus veraltetem Begriff vom Individuum, das bei ihr noch nicht „sein Leben eigenmächtig formt und dadurch seine Individualität entfaltet“ (S. 127). *Bremer/Schneider* hingegen zeigen, daß Mereau gerade in *Amanda und Eduard* (z. B. in der Person Albrets) das moderne bürgerliche Individuum, das seine Autonomie nur durch strengste Zweckrationalität erkaufte, bereits schon wieder kritisiert, wenn auch noch nicht auf die Vorstellung eines „freischwebenden autonomen Individuums“ verzichtet wird (1993, S. 323 f. u. 327 ff.). Zu Recht kritisiert Lange, daß literarische Kritik nicht länger zeitgenössische poetische Konzepte (wie den von Fetting genannten Bildungs- und romantischen Roman) zur ästhetischen Beurteilung der Werke von Frauen zum Maßstab nehmen dürfe, sondern vielmehr deren für Frauenliteratur inadäquaten Voraussetzungen hinterfragen solle.

Auch *Annette Simonis* fragt in ihrer Dissertation zur Kindheit in Romanen um 1800 nach den Möglichkeiten von weiblicher Identitätsbildung. Durch die Popularität des kontrovers diskutierten Themas „Kindheit“ habe sich den Frauen grundsätzlich die Möglichkeit eröffnet, Abweichungen ihrer Bedürfnisse von den als natürlich weiblich angenommenen Ver-

haltensweisen festzustellen. Doch eingegrenzt durch Marktmechanismen und ohne literarische Vorbilder hätten nur wenige das Risiko auf sich genommen, androzentrischen philosophischen Vorgaben zu widersprechen. Sophie Mereau sei eine der wenigen Frauen, die es in ihren Romanen wage, in den zeitgenössischen, geschlechtsspezifischen pädagogischen Diskurs einzugreifen und philosophisch-anthropologischen Aussagen über Weiblichkeit entgegenzutreten – auch wenn oder gerade dadurch, daß keine konkrete Frauenkindheit in ihren Texten beschrieben werde (S. 181 f.). Anders als *Fetting* beschreibt Simonis Mereaus Position als eigenständigen weiblichen Standpunkt zwischen verschiedenen, Frauen nicht adäquaten Ansprüchen: Sie verweigere sich dem normativen Paradigma der Mädchenerziehung, folge aber ebenso wenig einem abstrakten klassischen Bildungsideal. Vielmehr propagiere sie eine auf den einzelnen abgestimmte Ausbildung. Am deutlichsten sei dies an *Amanda und Eduard* zu erkennen, wo durch die erinnerten, in der Kindheit erlebten Glücksgefühle, die der weiblichen Selbstvergewisserung, der Konsolidierung des Glücksanspruchs der Frau, dienten, eine anthropologische Grundlage des Glücksstrebens angedeutet werde, das unabhängig von der Geschlechtszugehörigkeit postuliert werde.

Gabriele Brandstetter versteht das Schreiben der von ihr untersuchten Frauen vollends als „identitätskonstituierende Selbstreflexion“ (S. 283). Diese wird hier gerade nicht (wie noch bei *Fetting*) als Übernahme männlicher Konzepte verstanden, sondern innerhalb der Neuerschaffung einer eigenen, weiblichen Geschichte gesehen – als bewußt erlebter Beginn einer subjektiven, weiblichen Literatur innerhalb eines vielfach gebrochenen männlichen Literaturspektrums. Mereau, für die Schreiben eine Form der Freiheitssuche und -findung gewesen sei, habe mit ihrem Roman *Das Blütenalter der Empfindung*, zwischen Erzählung und Reflexion pendelnd, einen „Bildungsroman ganz eigener Art“ verfaßt. Auch wenn Brandstetter damit „Bildung zu freiem Menschsein“ meint und die Orte der Handlung als Stationen der Reifung liest, die einer symbolischen Topographie der Freiheit entsprungen seien (S. 288), scheint es mir doch unglücklich, den Terminus „Bildungsroman“ zu verwenden. Dieses Genre kann in den frühkapitalistisch-patriarchalen Strukturen um 1800 ausschließlich die Entwicklung und Selbstdarstellung des männlichen bürgerlichen Subjekts meinen.<sup>22</sup> Gersdorff und indirekt Weigel widersprechend, betont Brandstetter, daß auch durch Mereaus Erzählperspektive, die Wahl eines männlichen Erzählers, der Roman nichts an der Deutlichkeit eines weiblichen Aufbegehrens verliere, da sich die Verfasserin im Vorwort als weibliche Autorin zu erkennen gebe. Auch Christa Bürger sieht Mereau als eine Rebellin, die versuche, die herrschenden sozialen Normierungen

<sup>22</sup> Siehe zu dieser Kontroverse den Forschungsbericht von Todd Kontje: *The German Bildungsroman: History of a National Genre*, (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture: Literary Criticism in Perspective), Camden House, Columbia, SC USA 1993, S. 102–09.

des Subjekts zu unterlaufen. Sie aber interpretiert Mereaus Weigerung, „ein bestimmtes Ich zu sein“, lediglich als ein „richtungslose[s] Schweifen“ (1990, S. 171) – als Hedonismus, der als Komplement zum klassischen Bildungshumanismus fungiere (1988, S. 382). Dies übersieht die durch die Konstruktion von Geschlechtscharakteren entstehenden Schwierigkeiten beim Versuch der Gestaltung einer anderen weiblichen Subjektivität, da den Frauen ja bereits die für die Subjektwerdung als grundlegend verstandene Möglichkeit, ein autonomes Individuum zu sein, abgesprochen wird (vgl. *Bremer/Schneider* 1994).

### Weibliches Schreiben: konservative oder subversive Ästhetik?

„Die Formen und Formeln der Dichtersprache sind nicht geschaffen, daß ein weibliches Ich sich darin ausdrücken kann“, schreibt *Christa Reinig* bereits 1976.<sup>23</sup> Und auch in der feministischen Literaturkritik erwacht das Bedürfnis nach einer neuen Bewertung der Literatur von Frauen, werden Fragen zu einer möglichen „weiblichen Ästhetik“ gestellt. Doch in den Forschungen zu Mereau wird nur selten an den Kategorien dessen gerüttelt, was als Kunst gelten könne. Im Gegenteil, hier wird die Nichteinhaltung ästhetischer Normen betont und als mangelnde Formbeherrschung ausgegeben. So stellt *Bürger* (1988) die Frage nach dem literarischen Rang Mereaus ins Zentrum ihres literatursoziologischen Aufsatzes. Ohne nach den durch das soziale Geschlecht bedingten Unterschieden zu fragen, vergleicht sie Mereau mit männlichen Kollegen (Kotzebue) und ordnet sie zwischen „Trivilliteratur“ und „hoher Literatur“ einer „mittleren Sphäre“ zu, in der formale Mängel von untergeordnetem Interesse seien. Mereau sei durch Schillers Ratschläge bei einem historisch vergangenen Kunstbegriff festgehalten worden und habe „diesen Ausschluß aus dem Reich der höheren Kunst“ akzeptiert und verinnerlicht (1988, S. 371). So habe sie einen kompensatorischen, die Popularästhetiken des 19. Jahrhunderts vorwegnehmenden Kunstbegriff entwickelt (1988, S. 376). Diese These vertritt *Bürger* bereits 1981 und wiederholt sie in ihrem Buch von 1990, obwohl sie dort, ihren Ort in der Literaturwissenschaft neu überdenkend, Autorinnen als Frauen verstehen will, die sich „schreibend . . . als ein anderes Subjekt hervorzubringen“ suchten (1990, S. VIII). Am entschiedensten wendet sich *Kontje* gegen die Beurteilung Mereaus und gegen die von *Bürger* verwendeten Kriterien, mit denen sie letztlich nur das Vorurteil der Klassiker vom weiblichen Dilettantismus wiederhole (S. 323). Auch *Sigrid Lange* urteilt in ihrer Rezension zu *Bürgers* Buch von 1990, daß in deren Werturteil, entgegen der Intention, die Texte der behandelten Frauen als dem klassischen Werkbegriff widersprechende Orte der Verschmelzung von Leben und Kunst zu beschreiben und sie von

<sup>23</sup> Reinig, Christa: Rezension (zu: Verena Stefan. *Häutungen*. München 1975), in: *Süddeutsche Zeitung* vom 7. April 1976.

einem traditionellen Werturteil abzukoppeln, eben doch die Kriterien der klassischen Ästhetik Verwendung finden.

Als eine der ersten Forscherinnen nimmt Bürger die auffallende Unbestimmtheit der Mereausen Charaktere, deren fehlenden Bezug zur Welt und das Fehlen einer sinnhaft strukturierten Handlungsabfolge in ihrer Prosa wahr. Zu recht macht sie damit auf entscheidende Unterschiede zum Bildungsroman aufmerksam, deutet sie aber ausschließlich (wie bereits die zeitgenössischen Rezensenten) als formale Mängel oder „Kunstlosigkeit“ (1988, S. 387; vgl. dagegen *Bremer/Schneider*, die sich gegen die These vom künstlerischen Unvermögen aussprechen und darauf hinweisen, daß es zu Mereaus Zeit keine literarische Form gibt, in der ein weibliches Subjekt darstellbar wäre; 1993, S. 345–47). Auch wenn Bürger 1990 von einer „sanften Rebellion gegen die Kunstautonomie“ spricht (S. 169), erscheint ihr Mereaus Werk im ganzen von einem tiefen Widerspruch zwischen subjektiver Freiheit und Selbständigkeit einerseits und ästhetischem Konservatismus andererseits geprägt zu sein. Erneut ist es *Kontje*, der Bürger vorwirft, daß sie Mereaus umfangreichstes und stilistisch am meisten ausgereifte Prosawerk, den Roman *Amanda und Eduard*, für den dieses Urteil keinesfalls stimme, kaum in ihre Analysen einbezogen habe.

Einen sehr biographisch orientierten Interpretationsansatz vertritt *Treder*, die in ihren beiden Aufsätzen zu Sophie Mereau (1983 u. 1990) das Bild einer Schriftstellerin zeichnet, die sich Leben und Kunst als eine untrennbare Einheit wünsche und deren Werk gekennzeichnet sei durch eine Vermischung von Realität und Phantasie. Dies führt Treder zunächst – wie bereits die Forschung der 20er Jahre – zu der für die Analyse der untersuchten Literatur unerheblichen Frage nach realen Vorbildern für literarische Figuren, zu der Suche nach autobiographischer Authentizität. Auch andere Forscherinnen nehmen eine starke Verbindung von Leben und Werk Mereaus vor (*Fleischmann*) oder weisen darauf hin, daß sich Mereaus ereignisreiche Biographie in ihrer literarischen Produktion widerspiegle (*Vansant*). Doch gerade letztere erklärt zur Identifizierung von Zeitgenossen, daß nur deren Rolle als Vertreter zeitgenössischen Denkens interessiere.

Explizite Untersuchungen zur Form von Mereaus Werken gibt es kaum bis zu Treders Aufsatz von 1990, in dem sie, wie im früheren (inhaltlich weitgehend gleichen) italienischen Aufsatz gefordert, die Form des Briefromans *Amanda und Eduard* analysiert. Als erste zeigt sie am Detail dessen „mehr als verwegene Montagetechnik“ (1990, S. 178), die im komplizierten Einbau von Teilen ihres Tagebuches, von literarischen Zitaten, von Ideen und von ästhetisch ausgestalteten Episoden und Sätzen aus dem Briefwechsel mit ihrem Geliebten Kipp bestehe. Treder spricht von einer äußerst souveränen, stilistisch kühl abwägenden und inhaltlich klug kalkulierenden Nutzbarmachung der Briefe und von einer implizierten Poetik; meint nun also die Umwandlung von Autobiographischem in Fiktion.

Mit ihrer Formanalyse widerspricht Treder auch der These vom Briefroman als den Frauen noch am ehesten mögliche, aber zugleich ästhetisch

veraltete Form. Ähnlich *Vansant*, die Mereaus Abweichungen vom romantischen Denken auch an deren geschickten Verwendung der Mehrstimmigkeit der gemischten Briefform zur Kontrastierung von weiblichen und männlichen Standpunkten aufzeigt, weist auch Treder darauf hin, wie bewußt Mereau die Form des Briefromans gewählt und angewendet hat. Sie habe die klassische Teilung der Geschlechterrollen u.a. dadurch überwunden, daß in der Brief-Korrespondenz die Protagonisten sowohl parallel als auch spiegelbildlich gezeichnet würden. *Elsbeth Dangel* deutet Sophie Mereaus Wahl weder als pragmatische Mittel, um in den männlich dominierten Literaturmarkt einzubrechen – Silvia Bovenschen<sup>24</sup> hatte als Erklärung für die Häufigkeit von Briefromanen von Frauen von einem „trojanisches Pferd“ gesprochen –, noch als dichterisches Unvermögen. Vielmehr zeigt sie Mereaus literarische Weiterentwicklung des Genres, die sie in der frühromantischen Auflösung der Gattungen verortet. Dangel verweist auf Mereaus Abkehr vom Prinzip der Wirklichkeitsnachahmung und deutet eine tendentielle Auflösung der Briefform ins Lyrische an.

Auch Mereaus Briefe werden nun von feministischen Forscherinnen in neueste theoretische Kontexte gestellt: *Herta Schwarz* versteht den Briefwechsel zwischen Mereau und Brentano als Poetik zweier Schreibender, die sich an der Kontroverse über den Witz entzündet habe. Der überlieferte Dialog erlaube einen Einblick in die Genese subjekt- und kunsttheoretischer Positionen und zeige deren enge Verflechtung, ja, Verschmelzung miteinander. Im Gegensatz zu *Karl Heinz Bohrer* übernimmt Schwarz nicht Brentanos Urteil, Mereau verstehe seine poetische Sprache nicht und urteile moralisch. Schwarz legt vielmehr dar, wie sich umgekehrt Mereau gegen das „moralische Unterfutter“ (S. 42) von Clemens' ästhetischer Subjektivität, gegen seine „ästhetische Gewalttätigkeit“ (S. 43) wehre. (Vgl. auch *Bürgers Kritik an Bohrer*: 1990, S. 183, Anm. 28.) *Lorely French* argumentiert noch weitgehender. Sie zeigt an Briefen von Sophie Mereau, Karoline von Günderrode und Rahel Varnhagen, daß diese Frauen trotz individueller Verschiedenheiten häufig ein gemeinsames Bedürfnis enthüllen, eigene ästhetische Kriterien aufzustellen, und daß sie sich in ihren Briefen mit den restriktiven von Männern für Frauen entworfenen ästhetischen Richtlinien beschäftigen (S. 77 u. 79). Diese interessante Studie zeigt den Brief damit nicht (wie z. B. *Jäckel/Schlösser*) als das Medium, in dem Frauen ihre Gefühle nach außen kehren, sondern auch als einen Ort, an dem das Theorieverbot für Frauen unterlaufen werde.

In der Lyrik Mereaus, die auch in der feministischen Forschung als Beispiel für Mereaus formalen Konservatismus genannt wird, nimmt *Kastinger-Riley* bereits 1986 eine größere Eigenständigkeit in der Form wahr. An dem Gedicht „An einen Baum am Spalier“ verdeutlicht sie, daß

<sup>24</sup> Bovenschen, Silvia: *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*, Frankfurt a. M. 1979, S. 200 ff.



Mereau in Versmaß und Reimschema den Bruch mit dem Streben nach klassisch-ästhetischer Vollkommenheit vollzogen habe, was keine einfache Hinwendung zur Romantik bedeute, sondern Mereaus fortschreitende geistige Reife zeige. Ihre frühere Zerteilung in Naturbild und Reflexion, das Nacheinander von Realität und Symbolik, werde zum Nebeneinander. Es komme nun zu Ballungen von Bildern, zu einer verwirrenden Fülle von Eindrücken bei denkbar einfacher, volksliedhafter Sprachgestaltung. Am deutlichsten zeige sich die Veränderung von Mereaus Welt-sicht darin, daß das passiv Elegische ihrer früheren Produktion umschlage in ein aktives Eingreifen des lyrischen Ich in die gegebene Situation.

Neben *Brandstetter*, ist Kastinger-Riley zudem die einzige Forscherin, die auf den politischen und philosophischen Gehalt der Gedichte hinweist. (In Anthologien findet zweimal Mereaus Gedicht über die Französische Revolution „Bei Frankreichs Feier“ Beachtung, vgl. „*O Freyheit!* ...“ u. *Werner Engels*). *Bürger* hingegen spricht weiterhin ausschließlich von einer den Vorstellungen Schillers entsprechende Naturlyrik. Auch *Treder* bezeichnet 1988 in der Literaturgeschichte von *Brinker-Gabler* Mereaus Gedichte als „Schillersche Abstraktionen“ (S. 27), erklärt nun aber die strenge Anlehnung an männliche Vorbilder als eine Folge des Zwanges, als Frau ihren Kunstanspruch legitimieren zu müssen. Gerade in den Landschafts- und Naturgedichten zeige sich Mereaus „lyrische Originalität“, die sich in einem äußerst differenzierten visuellen und chromatischen Sensorium manifestiere (S. 31). Ihr früheres Urteil von 1983 revidierend, zählt *Treder* Mereau nun zu den Lyrikerinnen, die, den Begrenzungsstrukturen des Geschlechtsrollenverständnisses unterworfen und im Bewußtsein des Ausgeschlossenseins aus der Geschichte als geschichtsbestimmende Subjekte, trotzdem den Versuch unternommen hätten, sich durch ihre Gedichte eine weibliche Tradition zu erschreiben.

Zusammenfassend muß konstatiert werden, daß das literarische Werk Mereaus nur äußerst unvollständig vorliegt und noch nicht einmal erforscht ist, was zu ihrem Werk gehört. Auch der handschriftliche Nachlaß ist zu einem großen Teil nicht ediert, nur schwer zugänglich und daher kaum wissenschaftlich ausgewertet. Die seit zehn Jahren geplante Lyrik-Gesamtausgabe von *Burkhardt Weecke* ist bisher nicht realisiert worden. Aber auch Mereaus Prosa enthält noch „unentdeckte“ Texte. Von ihren Erzählungen, die noch nie in Einzel-Studien untersucht wurden, ist lediglich „Die Flucht nach der Hauptstadt“ von *Jacqueline Vansant* in einer englischen Anthologie herausgegeben worden. Mereaus Prosa-Hauptwerk, der Roman *Amanda und Eduard*, ist erst seit kurzem im Buchhandel wieder erhältlich. Zusammen mit einem umfangreichen wissenschaftlichen Nachwort wurde er von *Bettina Bremer* und *Angelika Schneider* 1993 herausgegeben. (Eine Neuauflage durch *Gisela Schwarz* und *Reiner Schlichting* bei Rütten & Loening ist nach der Vereinigung von BRD und DDR vom Verlag aufgegeben worden.) Bleibt zu hoffen, daß die langfri-

stig von *Hammerstein* bei dtv geplante mehrbändige Mereau-Werkausgabe auch wirklich erscheint.

Stand: Juni 1994, Bettina Bremer

## Literatur

Es wurden Untersuchungen, Artikel und Kommentierungen aufgenommen, die sich entweder ausschließlich mit Sophie Mereau beschäftigen oder sie in Zusammenhänge einordnen, z. B. in Epochendarstellungen oder Gattungsgeschichten; wobei Darstellungen Mereaus in der Forschungsliteratur zu Clemens Brentano nur in Ausnahmefällen berücksichtigt wurden. Die Literaturgeschichten, Nachschlagewerke, Lexika-Artikel und Anthologien, in denen Mereau vertreten ist, sind im Bericht nicht alle namentlich verzeichnet und werden daher hier chronologisch aufgezählt, um eine Zuordnung zu den jeweiligen Zeitabschnitten zu ermöglichen. Rezensionen sind bei dem besprochenen Werk verzeichnet. Die zitierte Primärliteratur von Sophie Mereau ist am Schluß der Liste aufgeführt.

### Untersuchungen, Artikel und kommentierte Editionen

- AMELUNG, Heinz (Hrsg.): *Briefwechsel zwischen Clemens Brentano und Sophie Mereau*, 2 Bde., Leipzig 1908 (2., vermehrte Ausg. Potsdam 1939) [Einleitung]. Dazu Rez.: JONAS, J. B. E. in: *Journal of English and Germanic Philology*, vol. 8, 1909, S. 423–27; WYZEWA, T. de: „Le mariage l d'un poète romantique allemand“, in: *Revue des deux Mondes*, 15. Sept. 1909, S. 450–60.
- „Briefe Friedrich Schlegels an Clemens Brentano und an Sophie Mereau“, in: *Zeitschrift für Bücherfreunde*, N.F., 5. Jg., Bd. 1, Leipzig 1913, H. 5/6, S. 183–192 [Herausgabe und Kommentierung].
  - „Die Geschichte einer Cid-Übersetzung“, in: *Preußische Jahrbücher*, Bd. 180, 1920, S. 119–123.
- BADT, Berta: „Die romantische Liebe“, in: *Westermanns illustrierte deutsche Monatshefte*, 1910, S. 301–304.
- BAILBY, Jutta M.: *A study of women characters in selected novels of women writers of the romantic period*. Diss. Univ. of Arkansas 1985.
- BENZMANN, Hans: „Clemens Brentanos erste Ehe. Zur Erinnerung an Sophie Mereau (gest. am 31. Oktober 1806)“, in: *Vossische Zeitung*, Nr. 506, Sonntagsbeilage Nr. 43, Berlin, 28. Oktober 1906, S. 340–43.
- „Zur Erinnerung an Sophie Mereau“, in: *Zeitschrift für Bücherfreunde*. 10, 1906/07, Bd. 2, S. 457–61.
  - „Clemens Brentano und Sophie Mereau“, in: *Zeitschrift für Literatur, Kunst und Wissenschaft*. Beilage des *Hamburgischen Correspondenten* vom 20. Nov. 1910.
- BOHRER, Karl Heinz: *Der romantische Brief. Die Entstehung ästhetischer Subjektivität*, München u. Wien 1987.
- BORCHERDT, Hans Heinrich (Hrsg.): *Schiller und die Romantiker. Briefe und Dokumente*, Stuttgart 1948 [S. 11–4; S. 180–93: nur Briefe von Schiller an und über Mereau, aber nicht Mereaus Briefe].

- BOXBERGER, Robert: „Schillers Briefwechsel mit der Dichterin Sophie Mereau“, in: *Die Frau im gemeinnützigen Leben*, hrsg. von Amelie SOHR u. Marie LOEPER, 4. Jg., Gera 1889, S. 123-31 [Herausgabe und Einleitung].
- BRANDES, Ute: „Utopie, Fortschrittsdenken und Retrogression im Amerikamotiv deutscher Schriftstellerinnen um 1800“, in: *Begegnung mit dem „Fremden“. Grenzen-Traditionen-Vergleiche. Akten des 8. Intern. Germanisten-Kongresses, Tokio 1990*, hrsg. von Eijiro IWASAKI, Bd. 10, München 1991, S. 230-36.
- „Escape to America: Social Reality and Utopian Schemes in German Women's Novels around 1800“, in: *In the Shadow of Olympus. German Women Writers around 1800*, hrsg. von Katherine R. GOODMAN u. Edith WALDSTEIN, Albany, University of New York Press 1992, S. 157-71.
- BRANDSTETTER, Gabriele: „Die Welt mit lachendem Mut umwälzen“ – Frauen im Umkreis der Heidelberger Romantik“, in: *Heidelberg im säkularen Umbruch. Traditionsbewußtsein und Kulturpolitik um 1800*, hrsg. von Friedrich STRACK, Stuttgart 1987, S. 282-300.
- BREMER, Bettina u. SCHNEIDER, Angelika (Hrsg.): *Sophie Mereau. Amanda und Eduard*, Neuausgabe, Freiburg 1993 [Nachwort]. Dazu Rez.: SCHÖSSLER, Franziska: „Eine Frau in ihrem Widerspruch. Sophie Mereaus Roman „Amanda und Eduard“ (1803) ist neu erschienen“, in: *Badische Zeitung* vom 7.5.1994, Wochenend-Magazin.
- „„Mancher Reim ist aus meiner Feder geflossen.“ Sophie Mereau-Brentano – weibliches Schreiben um 1800“, in: *Emanzipation*, 20. Jg., Nr. 1, Febr. 1994, S. 14-7.
- BROCK, Stephan: *Caroline von Wolzogens „Agnes von Lilien“ (1798). Ein Beitrag zur Geschichte des Frauenromans*, Diss. Berlin 1914.
- BÜRGER, Christa: „Schüchterner Versuch, einige Zweifel an der Brauchbarkeit der Kategorie Anschauung für eine gegenwärtige Ästhetik durch einen Blick in die Geschichte zu erregen“, in: *Ästhetische Erfahrung*, hrsg. von Willi OELMÜLLER, Bd. 1, Paderborn, München u.a. 1981, S. 29-40.
- „„Die mittlere Sphäre“. Sophie Mereau – Schriftstellerin im klassischen Weimar“, in: *Deutsche Literatur von Frauen*, Bd. 1, hrsg. von Gisela BRINKER-GABLER, S.U., S. 366-88.
- *Leben Schreiben. Die Klassik, die Romantik und der Ort der Frauen*, Stuttgart 1990 [bes. S. 33-52 u. 168-171]. Dazu Rez.: EDER, Anna Maria in: *Germanistik*, 32. Jg., 1991, Bd. 1, S. 151; LANGE, Sigrid in: *Jahrbuch für internationale Germanistik*, Bd. 23, 1991, H. 2, S. 86-8.
- DANGEL, Elsbeth: „Lyrische und dramatische Auflösungen in den Briefromanen „Amanda und Eduard“ von Sophie Mereau und „Die Honigmonathe“ von Caroline Auguste Fischer“, in: *Aurora. Jahrbuch der Eichendorff Gesellschaft*, 51, 1991, S. 63-80.
- EVERS, Barbara: *Frauenlyrik um 1800. Studien zu Gedichtbeiträgen in Almanachen und Taschenbüchern der Romantik und der Biedermeierzeit*, (Diss. Bochum) Bochum 1991 [bes. S. 133-41].
- FAUCHERY, S. Pierre: *La Destinée Féminine dans le Roman Européen du 18. siècle*, Paris 1972.
- FETTING, Friederike: „Ich fand in mir eine Welt“. Eine sozial- und literaturgeschichtliche Untersuchung zur deutschen Romanschriftstellerin um 1800: Charlotte von Kalb, Caroline von Wolzogen, Sophie Mereau-Brentano, Johanna Schopenhauer, München 1992 [S. 66-75 u. 118-27]. Dazu Rez.: LANGE, Sigrid in: *Zeitschrift für Germanistik*, N. F., 1994, Bd. 1, S. 225-29; OBENAU, Sibylle in: *Germanistik*, 34. Jg., 1993, Bd. 1, S. 219 f.

- FEUCK, Jörg: „Selbstbewußt, modern und unbequem. Ausstellung über drei Schriftstellerinnen der Frühromantik“, in: *Frankfurter Rundschau* vom 4. April 1990, S. 15.
- FLEISCHMANN, Uta: *Zwischen Aufbruch und Anpassung. Untersuchungen zu Werk und Leben der Sophie Mereau*, (Diss. Paderborn) Frankfurt, Bern, New York 1989.
- FRENCH, Lorely: *Bettine von Arnim: Toward a women's epistolary aesthetics and poetics*, (Diss. Univ. of California) Los Angeles 1986.
- „„Meine beiden Ichs“: Confrontations with Language and Self in Letters by Early Nineteenth-Century Women“, in: *Woman in German Yearbook* 5, Lanham, New York, London 1989, S. 73–89.
- GALLAS, Helga u. HEUSER, Magdalena (Hrsg.): *Untersuchungen zum Roman von Frauen um 1800*, Tübingen 1990.
- GEIGER, Ruth-Esther u. WEIGEL, Sigrid (Hrsg.): *Sind das noch Damen? Vom gelehrten Frauenzimmer-Journal zum feministischen Journalismus*, München 1981 [bes. S. 18 f. u. 29–32].
- GERSDORFF, Dagmar v. (Hrsg.): *Lebe der Liebe und liebe das Leben. Der Briefwechsel von Clemens Brentano und Sophie Mereau*, Frankfurt 1981, (2/1983) [Einleitung]. Dazu Rez.: FEILCHENFELDT, Konrad in: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, Bd. 101, 1982, S. 596–603; GAJEK, Bernhard in: *Germanistik*, 22. Jg., 1981, S. 741; KLESSMANN, Eckart: „Die Klippe, an der die Sanftmut scheitert“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 31 vom 6. Feb. 1982, Bilder und Zeiten; SCHULTZ, Hartwig in: *Aurora*, Bd. 43, 1983, S. 259–61.
- *Dich zu lieben kann ich nicht verlernen. Das Leben der Sophie Mereau*, Frankfurt 1984 (TB: 1990). Dazu Rez.: VAERENBERGH, Leona van in: *Deutsche Bücher*, Bd. 16, Amsterdam 1986, S. 95–97; POLSAKIEWICZ, Roman in: *Germanica Wratislaviensia* 1988, H. 67, S. 141f.; GAJEK, Bernhard (zur Tb-Ausg.) in: *Germanistik*, 32. Jg., 1991, Bd. 1, S. 174 f.
- GRANTZOW, Hans: „Geschichte des Göttinger und des Vossischen Musenalmanachs“, in: *Berliner Beiträge zur germanischen und romanischen Philologie*, Germanische Abt., Nr. 22 [S. 1–204. bes. S. 178–83].
- GÜNZEL, Klaus: *Die Brentanos. Eine deutsche Familiengeschichte*, Zürich 1993 [S. 106].
- HACKENBERG, Johannes: *Georg Philipp Schmidt von Lübeck*, Diss. Münster, Hildesheim 1911 [S. 22–25].
- HALPERIN, Natalie: *Die Deutschen Schriftstellerinnen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Versuch einer soziologischen Analyse*, (Diss. Frankfurt 1934) Quakenbrück 1935 [bes. S. 51–61].
- HAMMERSTEIN, Katharina von: *Sophie Merlau-Brentano: Freiheit-Liebe-Weiblichkeit. Trikolore sozialer und individueller Selbstbestimmung um 1800*, (Diss. Univ. of California 1991) Heidelberg 1994.
- „Unsere Dichterin Mereau als Frau der „Goethezeit“ zu Liebe und Revolution“, in: *Goethe Yearbook*, Bd. VII, 1994, S. 148–69.
- „Sophie Mereau zum 225. Geburtstag“, in: *Berühmte Frauen. Kalender 1995*, hrsg. von Luise F. PUSCH, Frankfurt a.M. 1994.
- (Hrsg.): *Sophie Mereau. Werkausgabe* [bei dtv in Vorbereitung].
- HANG, Adelheid: *Sophie Mereau in ihren Beziehungen zur Romantik*, Diss. Frankfurt 1934.
- HOFE, Harold von: „Sophie Mereau Brentano and America“, in: *Modern Language Notes*, 75, 1960, S. 427–30.
- HOFF, Dagmar von: *Dramen des Weiblichen. Deutsche Dramatikerinnen um 1800*, Opladen 1989 [Auswahlbibliographie: „Scenen aus einem Trauerspiele“].

- HOFMANN, A.: „Friedrich Schiller und Sophie Mereau (ein unbekannter Prager Brief Schillers)“, in: *Casopsis pro moderni filologii*, Praha 1957.
- HOLLANDER, Walther von (Hrsg.): *Sophie Mereau. Das Blüthenalter der Empfindung*, Neuausgabe, München 1920 [S. 1–8: Einleitung]. Dazu Rez.: SCHELLENBERG, Ernst Ludwig: „Romantische Bücher“, in: *Der Türmer*, Bd. 23, H. 2, 1920/21, bes. S. 145 f. und HESSE, Hermann in: *Vivos voco*, 2. Jg., 1921, H. 3, S. 157.
- HOOK-DEMARLE, Marie Claire: *Die Frauen der Goethezeit*, München 1990.
- *La rage d'écrire. Femmes-écrivains en Allemagne de 1790 à 1815*, Aix-en-Provence 1990 [Kap. 3 u. 6, bes. S. 115–126].
- HUCH, Ricarda: *Ausbreitung und Verfall der Romantik*, Leipzig 1902 [S. 134–36].
- IHRINGER, Bernhard: „Clemens Brentano und Sophie Mereau“, in: *Sätze und Aufsätze*, hrsg. von B. I., Karlsruhe 1911, S. 65–75.
- KALTWASSER, Vera: „Schreiben, um zu überleben: Annäherungen an Sophie Merlau (1770–1806)“, in: *Praxis Deutsch*, Nr. 20, H. 118, 1993, S. 62–68.
- KASTINGER-RILEY, Helene M.: „Saat und Ernte. Sophie Mereaus Forderung geschlechtlicher Gleichberechtigung“, in: *Die weibliche Muse. Sechs Essays über künstlerisch schaffende Frauen der Goethezeit*, hrsg. von DERS., Columbia 1986 (2/1993), S. 54–88. Dazu Rez.: HEUSER, Magdalena in: *Germanistik*, 28. Jg, 1987, S. 864 f.
- KERN, Hans: *Vom Genius der Liebe. Frauenschicksale der Romantik*, Leipzig 1939 [Kap.: Sophie Mereau-Brentano].
- KLUCKHOHN, Paul: *Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und in der deutschen Romantik*, Tübingen 1922 [bes. S. 286, 583–589].
- KÖPKE, Wulf: „Die emanzipierte Frau in der Goethezeit und ihre Darstellung in der Literatur“, in: *Die Frau als Heldin und Autorin. Neue kritische Ansätze zur deutschen Literatur*, hrsg. von Wolfgang PAULSEN, Bern 1979, S. 96–110.
- KOHUT, Adolph: „Ein weiblicher Charakterkopf aus Weimars classischer Zeit“, in: *Die Gegenwart*, Bd. 70, Nr. 44, 1906, S. 278–81.
- KOONTJE, Todd: „Reassessing Sophie Mereau. The case for Amanda und Eduard“, in: *Colloquia Germanica*, Bd. 24, 1991, S. 310–27.
- KORD, Susanne: *Ein Blick hinter die Kulissen. Deutschsprachige Dramatikerinnen im 18. und 19. Jahrhundert*, Stuttgart 1992 (Ergebnisse der Frauenforschung, Bd. 27) [Anhang B: „Scenen aus einem Trauerspiele“]. Dazu Rez.: FLEIG, Anne in: *Zeitschrift für Germanistik*, N.F., Bd. 2, 1994, S. 415–17.
- KRANZ, Gisbert: *Meisterwerke in Bildgedichten. Rezeption von Kunst in Poesie*, Frankfurt, Bern, New York 1986 [S. 231 f].
- LACHMANSKI, Hugo: *Beiträge zu einer Entwicklungsgeschichte deutscher Frauenliteratur*, Diss., Berlin 1900.
- *Die deutschen Frauenzeitschriften des 18. Jahrhunderts*, Berlin 1900 [Teile der Diss.].
- LANCKOROŃSKA, Maria Gräfin u. RÜMANN, Arthur: *Geschichte der Deutschen Taschenbücher und Almanache aus der klassisch-romantischen Zeit*, München 1954.
- LEVIN, Herbert: *Die Heidelberger Romantik*, München 1922 [S. 36 u. 44].
- LOBER, Vilma: *Die Frauen der Romantik im Urteil ihrer Zeit*, Diss. Erlangen 1948, [Kap.: 4].
- LORENZ, Josef: *Geschichte von Schillers „Horen“*, Diss., Berlin o.J. [S. 111].
- MAHONNY, Dennis: *Der Roman der Goethezeit (1774–1829)*, Stuttgart 1988 [Kap: Der Frauenroman im Umfeld der Klassik und der Frühromantik, bes. S. 94–6].
- METZ-BECKER, Marita: *Schreibende Frauen: Marburger Schriftstellerinnen des 19. Jahrhunderts*, hrsg. vom Magistrat der Stadt Marburg, Presseamt, Marburg 1990, S. 21–38, (Marburger Stadtschriften zur Geschichte und Kultur, Bd. 31).

- „Sophie Merlau 1770–1806“, in: *Frauen in Marburg. Standpunkte und Spurensuche. Ein Lesebuch*, hrsg. vom Deutschen Gewerkschaftsbund, Marburg 1990, S. 41–4.
- „Ausbruchsversuche. Schreibende Frauen der Romantik“, in: *Marburg. Marburgs Stadtbuch*, hrsg. von R. LAUFNER u. a., Marburg 1990, S. 106–15.
- Meyer's Groschen-Bibliothek der Deutschen Classiker für alle Stände*, 320. Bd., New York [um 1854] [Teilabdruck von *Amanda und Eduard von Sophie Mereau* mit biographischen Notizen zur Autorin und 24 Gedichten].
- MIGGE, Walther: „Briefwechsel zwischen Achim von Arnim und Sophie Mereau. Ein Beitrag zur Charakteristik Clemens Brentanos“, in: *Festgabe für Eduard Berend*, hrsg. von Hans Werner SEIFFERT u. Bernhard ZELLER, Weimar 1958, S. 384–407 [Herausgabe und Kommentierung].
- MOENS, Herrmann (Hrsg.): *Sophie Mereau. Das Blütenalter der Empfindung*, Reprint, Stuttgart 1982 [S. 1–37: Nachwort]. Dazu Rez: DAWSON, Ruth in: *German Studies Review*, 6, 1983, S. 596–98.
- PEITSCH, Helmut: „Schillers „Horen“ und der Roman. „Agnes von Lilien“ und „Amanda und Eduard“, in: *Friedrich Schiller im Kontext*, Jena 1987, S. 73–91, (Wissenschaftliche Beiträge der Friedrich-Schiller-Universität in Jena).
- POPPENBERG, Gerhard (Hrsg.): *Maria de Zayas y Sotomayor. Erotische Novellen. Aus dem Spanischen von Clemens Brentano*, Frankfurt a.M., Leipzig 1991 [Nachwort].
- RAABE, Paul (Hrsg.): *Die Horen. Eine Monatsschrift*, hrsg. von Friedrich SCHILLER, Neuausgabe, 6 Doppelbde., Darmstadt 1959 [„Briefe von Amanda und Eduard“; zwei Nachdichtungen aus dem *Decameron* des Boccaccio und Gedichte].
- SCHELLBERG, Wilhelm u. FUCHS, Friedrich (Hrsg.): *Das unsterbliche Leben. Unbekannte Briefe von Clemens Brentano*, Jena 1939 [Brief von Sophie Mereau an Gunda Brentano, Camburg, Juli 1801; Briefe von Sophie Mereau an Friedrich Karl von Savigny, Weimar, etwa 24. Juni 1803 und Heidelberg, Anfang 1806; Blättchen aus Sophie Mereaus Reisetagebuch, einem Brief von Clemens Brentano an Friedrich Karl von Savigny beigelegt, Heidelberg, 22. Mai 1808].
- SCHIETH, Lydia: *Die Entwicklung des deutschen Frauenromans im ausgehenden 18. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Gattungsgeschichte*, Frankfurt a.M. u.a. 1987. Dazu Rez: HEUSER, Magdalena in: *Germanistik*, 28. Jg., 1987, S. 865.
- SCHLAFFER, Hannelore: „Weibliche Geschichtsschreibung – ein Dilemma“, in: *Merkur*, 40. Jg., 1986, H. 443–54, S. 256–60.
- SCHLICHTING, Reiner u. SCHWARZ, Gisela: geplante aber nicht zustandegekommene Neuausgabe von *Sophie Mereau. Amanda und Eduard* [unveröffentlichtes Manuskript].
- SCHMIDT, Peter (Hrsg.): *Sophie Mereau. Kalathiskos*, 2 Bde., Faksimiledruck in einem Bd., Heidelberg 1968 [S. 1–41: Nachwort]. Dazu Rez: FRÜHWALD, Wolfgang in: *Germanistik*, 10. Jg., 1969, S. 619.
- SCHNACK, Ingeborg (Hrsg.): *Der Briefwechsel zwischen Friedrich Carl von Savigny und Stephan August Winkelman (1800–1804) mit Dokumenten und Briefen aus dem Freundeskreis*, Marburg 1984 [Einleitung und S. 266–72: die von Winkelman erhaltenen Briefe an Sophie Mereau].
- SCHNEIDER, Karl: „Ein Blick in das Gesellschafts- und Geistesleben Altenburgs am Beginn des 19. Jahrhunderts“, in: *Festschrift zum 100jährigen Bestehen der Geschichts- und Altertumsforschenden Gesellschaft des Osterlandes*, Altenburg 1938, S. 146–62.

- SCHORN, Adelheid v.: „Sophie Mereau und die Weimarer Klassiker. Mit einem ungedruckten Brief Herders“, in: *Tägliche Rundschau*, Unterhaltungsbeilage Nr. 295, Berlin 1903, S. 1179 [über Fernleihe nicht erhältlich].
- SCHREIBER, Aloys: „Nekrolog“, in: *Wochenschrift für die Badischen Lande*, Heidelberg, Nr. 19 vom 7. Nov. 1806, Sp. 297 f.
- SCHULTZ, Franz: „Zu Clemens Brentano“, in: *Euphorien*, Bd. 8, 1901, S. 330–37.
- *Joseph Görres als Herausgeber, Litterarhistoriker, Kritiker im Zusammenhang mit der jüngeren Romantik. Mit einem Briefanhang*, Berlin 1902 [S. 36 f.].
- SCHULZ, Günter: *Schillers Horen. Politik und Erziehung. Analyse einer deutschen Zeitschrift*, Heidelberg 1960 [bes. S. 186–91].
- SCHWARZ, Gisela: *Literarisches Leben und Sozialstrukturen um 1800. Zur Situation von Schriftstellerinnen am Beispiel von Sophie Brentano-Mereau*, geb. Schubart, (Diss. Jena) Frankfurt, Bern, New York 1991.
- SCHWARZ, Herta: „Poesie und Poesiekritik im Briefwechsel zwischen Clemens Brentano und Sophie Mereau“, in: *Die Frau im Dialog. Studien zur Theorie und Geschichte des Briefes*, hrsg. von Anita RUNGE und Liselotte STEINBRÜGGE, Stuttgart 1991, S. 33–50.
- SCHWERTFEGGER, Walter: *Die litterarhistorische Bedeutung der Schillerschen Musenalmanache (1796–1800)*, Diss. Leipzig 1899 [S. 61, 107 f. u. 110].
- SEYFFERT, Wolfgang: *Schillers Musenalmanache*, Berlin 1913 [S. 106 f.].
- SICHELSCHMIDT, Gustav: *Dichter und ihre Frauen*, Düsseldorf 1993 [S. 128–50].
- SIMONIS, Annette: *Kindheit in Romanen um 1800*, (Diss. Köln 1992) Bielefeld 1993 [S. 181–96].
- STEIG, Reinhold: *Achim von Arnim und die ihm nahestanden*, Bd. 1, Stuttgart 1894 [bes. Kap. 7]. [Diese Quelle ist im Forschungsbericht als „Steig 1894a“ verzeichnet.]
- „Sophie Mereau's Bild in Clemens Brentano's Dichtung“, in: *Münchener Allgemeine Zeitung*, Nr. 178, Beilage Nr. 148, 30.6.1894, S. 4. [Diese Quelle ist im Forschungsbericht als „Steig 1894b“ verzeichnet.]
- „Ueber den Göttingischen Musen-Almanach für das Jahr 1803“, in: *Euphorien*, Bd. 2, 1895, S. 312–23.
- STERN, Selma: „Sophie Mereau“, in: *Die Frau*, 33. Jg., H. 4, 1926, S. 225–35.
- SUDHOF, Siegfried: „Brentano in Weimar (1803)“, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, Bd. 87, 1968, S. 196–218.
- TAXIS-BOROGNA Olga: „Sophie Mereau“, in: *Die Frau*, 48. Jg., 1940/41, S. 327–30.
- THEML, Christine: *Zwischen Kinderstube und Secrétaire: Frauen um Schiller in Jena*, Jena 1992.
- TOUAILLON, Christine: *Der deutsche Frauenroman des 18. Jahrhunderts*, Wien, Leipzig 1919 [Kap.: 10]. Dazu Rez: MAYNC, Harry in: *Literarisches Echo*, 22, 1919/20, Sp. 1172.
- „Bildungsroman“, „Briefroman“, „Frauendichtung“, in: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, Bd. 1, hrsg. von Paul MERKER U. Wolfgang STAMMLER, Berlin 1925/26.
- TREDER, Uta: „Sophie Mereau: la figurazione femminile del femminile“, in: *Studi dell'Istituto linguistico*, 6. Jg., Florenz 1983, S. 83–115.
- „Die Reise zwischen Imagination und Wirklichkeit“, in: *Die Liebesreise oder Der Mythos des süßen Wassers. Reisen und Schreiben: Ausländerinnen im Italien des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von U.T., Bremen 1988 (Schreiben. Frauen. Literatur. Forum, 11. Jg., Nr. 33) [S. 19–30].
- „Das verschüttete Erbe. Lyrikerinnen im 19. Jahrhundert“, in: *Deutsche Literatur von Frauen*, Bd. 2, hrsg. von Gisela BRINKER-GABLER, S.U., S. 27–41.

- „Sophie Mereau: Montage und Demontage einer Liebe“, in: *Untersuchungen zum Roman von Frauen um 1800*, hrsg. von Helga GALLAS und Magdalene HEUSER, S.O., S. 172–183.
- VANSANT, Jaqueline: „Liebe und Patriarchat in der Romantik: Sophie Mereaus „Amanda und Eduard“, in: *Der Widerspenstigen Zähmung. Studien zur bezwungenen Weiblichkeit in der Literatur vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, hrsg. von Sylvia WALLINGER u. Monika JONAS, Innsbruck 1986, S. 183–200.
- WALTER, Eva: „Schrieb oft, von Mäde Arbeit müde“. *Lebenszusammenhänge deutscher Schriftstellerinnen um 1800 – Schritte zur bürgerlichen Weiblichkeit*, Düsseldorf 1985 [bes. S. 33–35 u. 46 f].
- WALZEL, Oskar: „Clemens Brentano und Sophie Mereau“, zuerst in: *Litterarisches Echo*, 1. Aug. 1909; dann in: *Vom Geistesleben des 18. und 19. Jahrhunderts. Aufsätze*, hrsg. von O. W., Leipzig 1911, S. 166–78.
- WEECKE, Burkhard (Hrsg.): *Sophie Mereau. Erinnerung und Fantasie. Gesammelte Gedichte. Kritische Ausgabe auf Grund des Erstdrucks*, 2 Bde, Horn-Bad Meinberg, [seit über zehn Jahren in Vorbereitung].
- WEIGEL, Sigrid: „Sophie Mereau“, in: *Frauen. Porträts aus zwei Jahrhunderten*, hrsg. von Hans Jürgen SCHULTZ, Stuttgart 1981, S. 20–34.
- „Der schielende Blick. Thesen zur Geschichte weiblicher Schreibpraxis“, in: *Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft*, hrsg. von Inge STEPHAN u. S. W., Berlin 1983, S. 83–137 [bes. S. 93–95].
- WESTPHAL, Gudrun: „In Marburg wollen wir hausen“. Sophie Mereau und Clemens Brentano“, in: *Alma Mater Philippina, W.S. 1986/87*, S. 13–16.
- WIRSING, Sibylle: „Aspasia aus Altenburg. Zum 200. Geburtstag von Sophie Mereau, Clemens Brentanos erster Frau“, in: *Der Tagesspiegel* vom 29. März 1970.
- WITKOP, Philipp: *Heidelberg und die deutsche Dichtung*, Leipzig und Berlin 1916.
- WITTMANN, H.: „Sophie Mereau. Mit ungedruckten Briefen an Schiller“, in: *Neue Presse Wien* vom 1. April 1909, Nr. 16025, S 1–4.
- WÖLKE, Doris: *Der männliche Blick in der Literaturwissenschaft. Rolle und Bedeutung der männlichen Perspektive für literaturwissenschaftliche Arbeiten*, Essen 1990 [bes. Kap. II, 1: Literaturgeschichten zur Romantik].
- ZIMMERMANN, Karl: „Brentano und Sophie Mereau. Ein Schicksal“, in: *Frankfurter Zeitung*, Jg. 69, Nr. 84, 1. Morgenblatt, Sonntag, 1. Feb. 1925, S. 1–3.

## Anthologien, Kataloge, Literaturgeschichten und Nachschlagewerke

- ERSCH, Johann Samuel: *Allgemeines Repertorium der Literatur für die Jahre 1785 bis 1800*, 8 Bde., Jena 1793–1807, Neudruck: Bern 1969–70.
- JÖRDENS, Karl Heinrich (Hrsg.): *Lexikon deutscher Dichter und Prosaisten*, Bd. 6, Leipzig 1806/07 [S. 586–89].
- HAMBERGER, Georg Christoph und (fortges. v.) Johann Georg MEUSEL: *Das gelehrte Teutschland oder Lexikon der jetzt lebenden Teutschen Schriftsteller*, 24. Bde. [Bd. 10, 5/1803; Bd. 13, 5/1808 u. Bd. 14, 5/1810].
- ZIEGENBEIN, Johann Wilhelm Heinrich (Hrsg.): *Religion in den besten Liedern deutscher Dichter. Ein Hilfsbuch bey dem Religionsunterrichte der gebildeteren Jugend*, zweite verbesserte u. vermehrte Ausg., Göttingen 1810 [Gedicht: *Mitgefühl* – hier aber ohne Titel verzeichnet].
- HEINSIUS, Wilhelm: *Allgemeines Bücher-Lexikon oder vollständiges alphabetisches Verzeichnis der von 1700 bis zu Ende 1810 erschienenen Bücher, welche in*



- Deutschland und in den durch Sprache und Literatur damit verwandten Ländern gedruckt worden sind*, 4 Bde., Leipzig 1812 [Bd. 1/2, S. 411 u. 1002].
- BAUR, S.: *Neues Historisch-Biographisches Literarisches Handwörterbuch von der Schöpfung der Welt bis zum Schlusse des Jahres 1810*. Bd 6, Ulm 1816 [S. 158 f.].
- SCHINDEL, Carl von (Hrsg.): *Die deutschen Schriftstellerinnen des 19. Jahrhunderts*, 3 Bde., Leipzig 1823–25 (Reprint. Drei Teile in einem Bd., Hildesheim, New York 1978), Bd. 1.: A–N [S. 58–61].
- MARX, D. R.: *Handbuch für Leih-Bibliotheken oder Anleitung zur Bearbeitung eines Catalogs sowohl nach den Verfassern als nach den Titeln*, Karlsruhe u. Baden 1833; Nachdruck in: *Die Leihbibliothek der Goethezeit. Exemplarische Kataloge zwischen 1790 und 1830*, hrsg. mit einem Aufsatz zur Geschichte der Leihbibliotheken im 18. und 19. Jahrhundert von Georg JÄGER, Alberto MARTINO und Reinhard WITTMANN, Hildesheim 1979 [S. 9f.].
- WOLFF, O.L.B. (Hrsg.): *Encyclopädie der deutschen Nationalliteratur oder biographisch-kritisches Lexicon der deutschen Dichter und Prosaisten seit den frühesten Zeiten; nebst Proben aus ihren Werken*, 8 Bde., Leipzig 1835–47 [Bd. 1, S. 389–92; „Episode“ aus *Gedichte*, Bd. 2].
- ENSLIN, Theodor, Christian Friedrich (Hrsg.): *Bibliothek der schönen Wissenschaften oder Verzeichniß der vorzüglichsten, in älterer und neuerer Zeit, bis zur Mitte des Jahres 1836 in Deutschland erschienenen Romane, Gedichte, Schauspiele und anderer zur schönen Literatur gehöriger Werke aus lebenden fremden Sprachen*, gänzl. umgearb. u. neu hrsg. von Wilhelm ENGELMANN, Leipzig 2/1837, Nachdruck: Hildesheim 1978 [S. 252].
- RAMSMORN, Carl: *Geschichte der merkwürdigsten deutschen Frauen*, 2 Bde., Leipzig 1842/43, Bd. 2 [S. 325–27].
- VOSS, Abraham (Hrsg.): *Deutschlands Dichterinnen*, Düsseldorf 1847 [Gedichte: *Mitgefühl, Der Frühling, Leichter Sinn, Licht und Schatten, Andenken, Einfälle: Die Nachtigall, Die Wolke, Die Figuranten*].
- GERVINUS, Georg Gottfried: *Geschichte der deutschen Dichtung*, Bd. 5, 4. verbesserte Ausg., Leipzig 1853 [S. 520].
- KLETKE, Hermann (Hrsg.): *Deutschlands Dichterinnen*, 4. verm. Aufl., Berlin o.J. [1/1853, 3/1857] [Gedichte: *Feuerfarb, Klage, Der Hirtin Nachtlid, Der Zufriedene, Die Morgenstunde*].
- KURZ, Heinrich: *Geschichte der deutschen Literatur*, Bd. 3, Leipzig 1856ff. [S. 41].
- MALTZAHN, Wendelin von: *Deutscher Bücherschatz des 16., 17. und 18. bis um die Mitte des 19. Jahrhunderts*, Jena u. Frankfurt/M. 1875–82, Nachdruck Hildesheim 1966 [S. 516: *Bunte Reihe kleiner Schriften*].
- KOBERSTEIN, August: *Geschichte der deutschen Nationalliteratur vom zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts bis zu Goethes Tod*, Bd. 4, 5. von Karl BARTSCH umgearb. Aufl., Leipzig 1873.
- BRUMMER, Franz: *Deutsches Dichterlexikon*, Bd. I, 1876.
- HEITNER: „Brentano, Sophie“, in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, Bd. 3, 1876, S. 313.
- KOCH, Max (Hrsg.): *Arnim, Klemens und Bettina Brentano, J. Görres, Erster Teil*, Stuttgart o.J., (*Deutsche National-Litteratur*, hrsg. von Joseph KÜRSCHNER, Bd. 146) [S. XLVII–LI].
- GROSS, Heinrich: *Deutschlands Dichterinnen und Schriftstellerinnen. Eine literarhistorische Skizze*, Wien 1882 [S. 68].
- BRÜMMER, Franz: *Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten*, 1884.
- GROSS, Heinrich: *Deutsche Dichterinnen und Schriftstellerinnen in Wort und Bild*, 3

- Bde., Berlin 1885, 1. Bd. [Gedichte: *Mitgefühl, Leichter Sinn, Licht und Schatten, Einfälle: Die Nachtigall, Die Figuranten*].
- JACOBY, Daniel: „Mereau, Sophie“, in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, Bd. 21, 1885, S. 420 f.
- SCHERER, Wilhelm: *Geschichte der Deutschen Litteratur*, 6/Berlin 1891 [S. 617].
- GOEDEKE, Karl: *Grundriß der deutschen Dichtung*, Bd. 5 u. 6, 1893/1898 [S. 429/ S. 63 f. u. 800].
- OPPELN-BRONIKOWSKI, Friedrich von u. JACOBOWSKI, Ludwig (Hrsg.): *Die Blaue Blume. Eine Anthologie romantischer Lyrik*, Leipzig 1900 [Gedichte: *Schwermut, Vergangenheit, An ein Abendlüftchen*].
- BENSMANN, Hans (Hrsg.): *Deutschlands Lyrik. Das Zeitalter der Romantik (1800–1820). Eine Sammlung*, München u. Leipzig 1908 [Gedichte: *Frühling, Die Morgenstunde, Andenken, An ein Abendlüftchen und Schwarzbürg*].
- ZOBELTITZ, Fedor von (Hrsg.): *Briefe deutscher Frauen*, Berlin, Wien 1910 [Kap.: Sophie Brentano; einige meist gekürzte Briefe von Mereau an Brentano].
- SPIERO, Heinrich: *Geschichte der deutschen Frauendichtung seit 1800*, Leipzig 1913 [S. 8].
- WIEN, Alfred: *Liebeszauber der Romantik*, Berlin 4/1917 [S. 178–86].
- NADLER, Josef: *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften*, 4 Bde., Regensburg 1918 [Bd. 3, S. 217 u. 268f.].
- BRIEGER, Lothar: *Ein Jahrhundert deutscher Erstausgaben. Die wichtigsten Erst- und Originalausgaben von etwa 1750 bis etwa 1880*, Stuttgart 1925 (Taschenbibliographien für Büchersammler, Bd. 2) [S. 133].
- BARTELS, Adolf: *Geschichte der thüringischen Literatur*, Bd. 1: *Von den Anfängen bis zum Tode Goethes*, Jena 1938 [S. 333–351].
- SCHNEIDER, Georg: *Die Schlüsselliteratur. Entschlüsselung deutscher Romane und Dramen*, 2 Bde., Stuttgart 1951/52 [Bd. 2, S. 136: *Amanda und Eduard*].
- Frauen der Goethezeit. Handschriften-Ausstellung des Freien Deutschen Hochstifts*, Frankfurt 1958 [S. 68–70: u.a. Auszüge aus zwei Briefen an Verleger].
- BARTHEL-KRANZBÜHLER, Mechthild (Hrsg.): *Irdene Schale. Frauenlyrik seit der Antike*, Heidelberg 1960 [Gedichte: *An ein Abendlüftchen, Frühling, Das Kind, Die Nachtigall und Der Beständige*].
- HABERLAND, Helga u. PEHUT, Wolfgang (Hrsg.): *Frauen der Goethezeit. In Briefen, Dokumenten und Bildern. Von der Gottschedin bis zu Bettina von Arnim. Eine Anthologie*, Stuttgart 1960 [S. 408–30: An A. von A., Auf eines Ungeannten Büste von Tieck und 6 Briefe von Sophie Mereau an Clemens Brentano].
- JÄCKEL, Günter u. SCHLÖSSER, Manfred (Hrsg.): *Das Volk braucht Licht. Frauen zur Zeit des Aufbruchs 1790–1848 in ihren Briefen*, Berlin-Ost 1966 (Darmstadt 1970) [Brief an Friedrich Schiller vom 11. Juli 1795 und eine Auswahl vor Briefen an Clemens Brentano].
- WILPERT, Gero von u. GÜHRING, Adolf: *Erstausgaben deutscher Dichtung. Eine Bibliographie zur deutschen Literatur 1600–1960*, Stuttgart 1967 [S. 1063].
- BURGER, Heinz Otto (Hrsg.): *Annalen der deutschen Literatur*, 2. überarb. Stuttgart 1971.
- ENGELS, Hans Werner (Hrsg.): *Gedichte und Lieder deutscher Jakobiner*, Stuttgart 1971, (Deutsche revolutionäre Demokraten I, hrsg. von Walter GRAB) [Gedicht: *Bei Frankreichs Feier. Den 14ten Juli 1790*; die Autorin wird als unbekannt angegeben].
- NOLL, Gustav u. THUM, Bernd (Hrsg.): *Arsenal. Poesie deutscher Minderdichter vom 16. bis zum 20. Jahrhundert, mit Dichterbiographien*, Berlin 1973 [Gedichte:

*Erinnerung und Phantasie, Schwermut, Zukunft, Frühling und Die Herbstgegend*].

KOHLSCHEIDT, Werner: *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Bd. 3, Stuttgart 1974.

*Dichter der deutschen Romantik. Zeugnisse aus dem Besitz des Freien deutschen Hochstifts. Ausstellung vom 15. Juni bis 15. September*, Frankfurt 1976 [S. 53-55].

HADLEY, Michael: *Romanverzeichnis: Bibliographie der zwischen 1750-1800 erschienenen Erstausgaben*, Bern, Frankfurt/M., Las Vegas 1977 [S. 221].

BRINKER-GABLER, Gisela (Hrsg.): *Deutsche Dichterinnen vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Gedichte und Lebensläufe*, Frankfurt 1978 [Gedichte: *Feuerfarb, An einen Baum am Spalier*].

KINDLER, Nina (Hrsg.): *Liebe. Liebesgedichte deutscher, österreichischer und schweizer Autoren vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, München 1980 [Gedicht: *Der Liebende*].

*Romantik*, hrsg. vom Kollektiv für Literaturgeschichte, Leitung: Kurt BÖTTCHER, Berlin 4/1980 (Erläuterungen zur deutschen Literatur).

FRIEDRICHS, Elisabeth (Hrsg.): *Die deutschsprachigen Schriftstellerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts. Ein Lexikon*, Stuttgart 1981 [S. 203; dort ausführliche weitere Angaben]

SCHULZ, Gerhard: *Die deutsche Literatur zwischen französischer Revolution und Restauration*, Teil 1: 1789-1806, München 1983, (*Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*, hrsg. von Helmut DE BOOR und Richard NEWALD, Bd. 7).

VOLKER, Ludwig (Hrsg.): „*Komm, heilige Melancholie*“. *Anthologie deutscher Melancholie-Gedichte*, Stuttgart 1983 [S. 115: *Schwermut*].

STOLL, Andrea: „*Liebe und Partnerwahl in Lyrik und Prosa*“, in: *Frauen sehen ihre Zeit. Katalog zur Literatúrausstellung des Landfrauenbeirates Rheinland-Pfalz*, Mainz 1984, S. 127-33.

FODOR, Géza: *Novalis és a német romantika höltői*, Budapest 1985 [Übersetzungen von einigen Gedichten Sophie Mereaus ins Ungarische von Lajos Aprily].

BRINKER-GABLER, Gisela; LUDWIG, Karola u. WÖFFEN, Angela (Hrsg.): *Lexikon deutschsprachiger Schriftstellerinnen 1800-1945*, München 1986, S. 216-8.

BORCHERS, Elisabeth (Hrsg.): *Deutsche Gedichte. Von Hildegard von Bingen bis Ingeborg Bachmann*, Frankfurt 1987 [Gedichte: *Licht und Schatten, Schwärmerey, Feuerfarb, Psyche an Amor, Das Kind, Die Nachtigall und Der Beständige*].

KIENZLE, Michael u. MENDE, Dirk: „*Literatur in Grenzen – Dichter in Baden und Württemberg*“, in: *Baden und Württemberg im Zeitalter Napoleons: Ausstellung des Landes Baden-Württemberg. Katalog*, Bd. 1.2, Stuttgart 1987, S. 782-855 [bes. S. 845-848].

SCHMÖLDERS, Claudia (Hrsg.): *Deutsche Briefe. Von Liselotte von der Pfalz bis Rosa Luxemburg*, Frankfurt 1987 [Briefe von Sophie Mereau an Friedrich Schiller vom 18. Nov. 1795 und vom 19. Jan. 1796].

UEDING, Gert (Hrsg.): *Klassik und Romantik. Deutsche Literatur im Zeitalter der Französischen Revolution 1789-1815*, München u. Wien 1987, (*Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, hrsg. von Rolf GRIMMINGER, Bd. 4).

BRINKER-GABLER, Gisela (Hrsg.): *Deutsche Literatur von Frauen*, Bd. 1: *Vom Mittelalter bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Bd. 2: *19. und 20. Jahrhundert*, München 1988. Dazu Rez.: LANGE, Sigrid in: *Zeitschrift für Germanistik*, Bd. 1, 1991, H. 2, S. 438-41; FRANKE, Christa in: *Wirkendes Wort*, 1994, Jg. 44., H. 1., S. 156-59.

- WUNDER, Kurt Marian (Hrsg.): *Erklär mir, Liebe. Liebeslyrik deutscher Dichterinnen*, München u. Zürich 1988 [Gedicht: *Der Liebende*].
- FREDERIKSEN, Elke (Ed.): *Women Writers of Germany, Austria, and Switzerland. An Annotated Biobibliographical Guide*, New York, Westport (Conn.), London 1989 (Bibliographies and Indexes in Women's Studies, Nr. 8) [S. 159-63].
- „O Freyheit! Silberton dem Ohre . . .“. *Französische Revolution und deutsche Literatur 1789-1799. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs auf dem Salon du Livre in Paris und im Schiller-National-Museum Marbach am Neckar*, Ausstellung und Katalog bearb. von Werner VOLKE, Ingrid KUSSMAUL u. Brigitte SCHILLBACH, 1989 [S. 80: zwei Strophen vom Gedicht *Bei Frankreichs Feier* abgedruckt].
- VANSANT, Jaqueline: „Sophie Mereau. Die Flucht nach der Hauptstadt“, in: *Bitter Healing: German Women Writers, From 1700 to 1830. An Anthology*, hrsg. von Jeannine BLACKWELL u. Susanne ZANTOP, University of Nebraska Press 1990, S. 369-99 [Einführung und Übersetzung der Erzählung und zweier Gedichte: *Frühling. An einen Baum am Spalier* ins Englische].
- HAHN, Ulla (Hrsg.): *Stechäpfel. Gedichte von Frauen aus 3 Jahrtausenden*, Stuttgart 1992 [S. 19: *An einen Baum am Spalier*].
- GALLAS, Helga u. RUNGE, Anita: *Romane und Erzählungen deutscher Schriftstellerinnen um 1800. Eine Bibliographie*. Stuttgart. Weimar 1993 [S. 114-17].

### Zitierte Primärliteratur von Sophie Mereau-Brentano

- MEREAU, Sophie (anonym): „Bei Frankreichs Feier. Den 14. Junius 1790“, in: *Thalia*, 1791, Bd. 3, H. 11.
- (anonym): *Das Blütenalter der Empfindung*, Gotha 1794.
  - „Die Prinzessin von Cleves. Frei nach dem Französischen bearbeitet“, in: *Kleine Romanbibliothek oder Göttinger Roman-Calender für das Jahr 1799*, Göttingen 1798, S. 229-312.
  - „An einen Baum am Spalier“, in: *Gedichte*, hrsg. von DERS., Bd. 1, Berlin 1800, S. 15.
  - (Hrsg.): *Kalathiskos*, 2 Bde., Berlin 1801/02.
  - „Fragment eines Briefes über Wilhelm Meisters Lehrjahre. 1799“, in: *Kalathiskos*, Bd. 1, s. o., S. 225-38.
  - „Ninon de Lenclos. Nach mehreren französischen Schriftstellern“, in: *Kalathiskos*, Bd. 2, s. o., S. 52-126.
  - *Amanda und Eduard. Ein Roman in Briefen*, 2 Bde., Frankfurt a.M. 1803.
  - (Hrsg.): *Musen-Almanach für das Jahr 1803*, Göttingen 1803.
- BRENTANO, Sophie (Hrsg.): *Spanische und Italienische Novellen. Die lehrreichen Erzählungen und Liebesgeschichten der Donna Maria de Zayas und Sotomayor*, 2. Bde, Penig 1804/06.
- „Die Flucht nach der Hauptstadt“, in: *Taschenbuch für das Jahr 1806. Der Liel und Freundschaft gewidmet*, Frankfurt a.M. 1806, S. 137-84.
  - „Szenen aus einem Trauerspiele“, in: *Bunte Reihe kleiner Schriften*, hrsg. v DERS., Frankfurt 1805, S. 59-99.
  - „Johannes mit dem güldnen Mund. Eine Legende“, in: *Bunte Reihe kleine. Schriften*, s.o., S. 7-44.
- ANONYM (bisher fälschlicherweise MEREAU zugeschrieben): „Gustav und Valerie. Scenen, veranlaßt durch den Roman der Frau von Krüdener“, in: *Journal für deutsche Frauen, von deutschen Frauen geschrieben*, 1805, Jg. 1, Bd. 2, H. 7., S. 83-120.



Stéphane Michaud

## Inhaltsverzeichnis von Romantisme N° 83-86

### SOMMAIRE

### N°83 – LA VILLE ET SON PAYSAGE

Claude Duchet: <i>La ville-siècle</i> .....	1
Philippe Hamon: <i>Voir la ville</i> .....	5
Jacques-Philippe Saint-Gérard: <i>Sens interdits? De Vigny et du lexique de la ville</i> .....	9
Françoise Chenet-Faugeras: <i>L'invention du paysage urbain</i> .....	27
Robert Davreu: <i>Londres, Blake et Wordsworth. Genèse poétique d'une vision moderne de la ville</i> .....	39
Michel Condé: <i>Représentations sociales et littéraires de Paris à l'époque romantique</i> .....	49
Françoise Hamon: <i>Le Crystal Palace. Une icône dix-neuviémiste</i> .....	59
Denis Bousch: <i>La grande illusion. Vienne ou l'impossible métropole</i> .....	73
Paule Petitier: <i>Les cités obscures. Villes industrielles du Moyen Age dans l'Histoire de France de Michelet</i> .....	81
Isabelle Daunais: <i>Regards et passages. La forme d'une ville dans Les Chants de Maldoror</i> .....	97
Denis Pernot: <i>Paris, province pédagogique</i> .....	107
Alain Médam: <i>New York entre deux siècles</i> .....	119

### Dossier bibliographique

Références de la Présentation .....	129
Catherine Nesci: <i>Les lumières de la ville: paysage urbain et dix-neuviémisme aux Etats-Unis</i> .....	131

*Comptes rendus*

- Philippe Vigier, *Paris pendant la Monarchie de Juillet* (Odile Krakovitch); Claude Pichois et Jean-Paul Avice, *Baudelaire. Paris* (Françoise Chenet-Faugeras); Joachim Schlör, *Nachts in der grossen Stadt Paris, Berlin, London, 1840–1930* (Isabell Lisberg-Haag) ..... 135

Ce numéro a été coordonné par Claude Duchet et Philippe Hamon

## SOMMAIRE

## N° 84 – LE PRIMITIF\*

- Françoise Wacquet: *Retour à l'âge d'or et réforme littéraire: le primitivisme et l'„Arcadia“* ..... 3
- Marie-Claude Chaudonneret: *„Musées“ des origines: de Montfaucon au Musée de Versailles* ..... 11
- Nélia Dias: *Photographier et mesurer: les portraits anthropologiques* ..... 37
- Catherine Coquio: *De „l'origine des races“ à l'enfance de l'art. Parcours d'une anthropologie (1893–1907) · Mécislas Golberg* ..... 51
- Philippe Dagen: *Le „Premier Artiste“* ..... 69



- Uri Eisenzweg: *Le capitaine et la femme de chambre: l'affaire Dreyfus et la crise de la vérité narrative* ..... 79

*Commentaires et notes critiques*

*Primitivismes*, RSH n° 227 (J. Lacoste); Nadar. *Caricature et photographies* (M. Milner); Th. Gautier, *Exposition de 1859*, éd. W. Drost (P. Vaisse); Ph. Junod et Ph. Kaenel éd., *Critiques d'art de Suisse romande* (P. Vaisse); Barbey d'Aurevilly, *L'Amour de l'art*, éd. J.-Fr. Delaunay (B. Vouilloux); Monique Segré, *L'Art comme institution, l'Ecole des Beaux-Arts* (Cl. Barbillon); Marc-Mathieu Münch, *Le Pluriel du Beau*; M. Chevalier (éd.), *La Littérature dans tous ses espaces* (J.-Ph. Saint Gérand); Michaël Löwy et Robert Sayre, *Révolte et mélancolie* (J. Lacoste); Champfleury-Sand, *Cor-*

\* L'initiative de ce n° revient à Pierre Georgel, qui en a réuni les premiers éléments.

<i>respondance</i> , éd. L. Abélès (S. Vachon); <i>Révolutions, résurrections et avènements</i> (P. Petitier); Madeleine Ambrière (sous la dir. de), <i>Précis de littérature française du XIX<sup>e</sup> siècle</i> (S. Vachon); C. Duchet et I. Tournier (éd.), <i>Balzac. Le „moment“ de la Comédie humaine</i> (R. Borderie); Ph. Berthier (éd.), <i>Barbey d'Aurevilly. Cent ans après</i> (M.-Fr. Melmoux); Danièle Chauvin, <i>L'Oeuvre de William Blake</i> (R. Davreu); Isabelle Daunais, <i>Flaubert et la scénographie romanesque</i> (Th. Samoyault); Ph. Dufour <i>Flaubert et le pignouf</i> (J.-Ph. Saint-Gérard); Anne Ubersfeld, <i>Theophile Gautier</i> (G. Chamarat), Yves Chevrel, <i>Ibsen, „Maison de poupée“</i> (J.-M. Moura); John Keats, <i>Lettres</i> , trad. de R. Davreu (M. Porée); Roger Dragonetti, <i>Etudes sur Mallarmé</i> (B. Marchal); Monic Robillard, <i>Hérodiade chez Mallarmé</i> (J. Bellemin-Noël); Tuula Lehman, <i>Transitions savantes et dissimulées</i> [chez] <i>Maupassant</i> ; Trevor A. de V. Harris, <i>Maupassant et „Fort comme la mort“</i> (J.-Ph. Saint-Gérard); Charles Nodier, <i>Oeuvres dramatiques</i> , éd. G. Picat-Guinoiseau (J.-R. Dahan); Germaine de Staël, <i>Delphine. L'Avant-texte</i> , éd. L. Omacini (F. P. Bowman); Richard Wagner, <i>Les Opéras imaginaires</i> , éd. Ph. Godefroid (J.-M. Moura) . . . . .	93
Erratum du n° 83 . . . . .	128

## SOMMAIRE N° 85 – QU'EN PENSENT LES FEMMES?

Nicole Mozet: <i>Présentation</i> . . . . .	3
Lucienne Frappier-Mazur: <i>Rachilde: allégories de la guerre</i> .	5
Annie Jourdan: <i>La guerre des dieux, ou l'héroïsme révolutionnaire chez Madame Roland et Robespierre</i> . . .	19
Marie Maclean: <i>Monstre et signature: Mary Shelley et le pouvoir créateur</i> . . . . .	27
Gretchen van Slyke: <i>L'auto/biographie de Rosa Bonheur: un testament matrimonial</i> . . . . .	38
Marie-Claire Hoock-Demarle: <i>La sociabilité au féminin, un pouvoir subversif? L'exemple de Berlin au début du XIX<sup>e</sup> siècle</i> . . . . .	47
Cheryl A. Morgan, <i>Les chiffons de la M(éd)use: Delphine Gay de Girardin, journaliste</i> . . . . .	57
Christine Planté: <i>Quel compte donc fais-tu des femmes?</i> . . .	67
Françoise van Rossum-Guyon: <i>Puissances du roman: George Sand</i> . . . . .	79



Irini Rizaki: <i>Domaine grec: la production littéraire des femmes au XIX<sup>e</sup> siècle</i> .....	93
--	----



Femmes, pouvoirs: Bibliographie, établie par Michèle Riot-Sarcey .....	97
<i>Comptes rendus</i>	

Mireille Dottin-Orsini. <i>Cette femme qu'ils disent fatale</i> (L. Frappier-Mazur); Jann Matlock, <i>Scenes of seduction</i> (C. Trevisan); Emily Apter, <i>Feminizing the Fetish</i> (C. Nesci); <i>Féminisme au présent</i> (revue <i>Futur antérieur</i> ) (S. Ducas); Catherine Nesci, <i>La Femme, mode d'emploi</i> (S. Ducas); Joan Dejean, <i>Sapho</i> (C. Planté); Camille Aubaud, <i>Lire les femmes de lettres</i> (D. Gasiglia-Laster); Naomi Schor, <i>C. Sand and Idealism</i> (C. Planté); Michèle Hecquet, „ <i>Mauprat</i> “ de G. Sand (C. Planté); Marceline Desbordes-Valmore, <i>L'Atelier d'un peintre</i> , éd. G. Dottin (C. Planté); Anna Amend, <i>Zwischen „Implosion“ und „Explosion“</i> [sur Mme de Staël] (M. C. Hooek-Demarle); Francis Ley, <i>Mme de Krüdener</i> (F. P. Bowman); Michèle Riot-Sarcey. <i>La Démocratie à l'épreuve des femmes</i> [sur Désirée Véret, Eugénie Niboyet, Jeanne Deroin] (Ph. Régnier); <i>De la liberté des femmes</i> [lettres au <i>Globe</i> p. p. M. Riot-Sarcey] (Ph. Regnier) .....	100
--	-----

#### *Commentaires et notes critiques*

Zola, <i>Les Rougon-Macquart</i> , éd. Colette Becker, Gina Gourdin-Servenièrre et Véronique Lavielle; Colette Becker, G. Gourdin-Servenièrre, V. Lavielle, <i>Dictionnaire d'Émile Zola</i> (A. Pagès); Colette Becker, <i>Émile Zola, „L'Assommoir“</i> [étude littéraire] (Guy Rosa); Alain Pagès, <i>Émile Zola</i> (F. M. Mourad); <i>Histoire des bibliothèques françaises</i> , t. III [Révolution et XIX <sup>e</sup> siècle], dir. Dominique Varry (Th. Sarmant); Joëlle Gleize, <i>Le Double Miroir, le livre dans le livre, de Stendhal à Proust</i> (F. Schuerewegen); Jean-Marie Roulin, <i>Chateaubriand, l'exil et la gloire</i> (G. Gengembre); Gerhard Höhn, <i>Heinrich Heine. Un intellectuel moderne</i> ; Henri Heine, <i>De la France</i> , p. p. par G. Höhn et Bodo Morawe; Henri Heine, <i>Sur l'histoire de la religion et de la philosophie en Allemagne</i> , p. p. J.-P. Lefebvre; Edouard Gans, <i>Chroniques françaises</i> , p. p. Norbert Waszek; Henri Heine, <i>Ludwig Börne</i> , suivi de <i>Ludwig Mareus</i> , p. p. Michel Espagne (Jean Lacoste) .....	121
---	-----

## SOMMAIRE

## N° 86 – LANGUE ET IDÉOLOGIE

*Avant-propos*, par Jacques-Philippe Saint-Gérard: 1790–1860. La langue, enjeu social?

Roland Éluerd: *Le „Journal de voyage (1817)“ de Georges Dufaud ou l'écriture d'un maître de forges polytechnicien*

Volker Kapp: *La langue française et l'art épistolaire, transitions du XIX<sup>e</sup> siècle*

Robert-Anthony Lodge: *Parlers populaires et normalisation politique et sociale: poissard, parigot, cockney*

Wendy Ayres-Bennett: *Les ailes du temps et la plume du „remarqueur“: la transition puriste au XIX<sup>e</sup> siècle*

Nicole Jacques Chaquin: *La linguistique poétique d'un théosophe: langage, parole et désir chez Louis-Claude de Saint-Martin*

Sándor Kiss: *„René“, de Chateaubriand: une écriture novatrice*

Pierre Larthomas: *Théories linguistiques de l'école romantique: le cas de Victor Hugo*

Peter Blumenthal: *Michelet, un nouveau langage de l'histoire*

Mária Marosvari: *Barré et la sixième édition du „Dictionnaire de l'Académie“*

Anne Herschberg-Pierrot: *Histoire d'„idées reçues“*

### *Comptes rendus*

Jean-Claude Vareille, *Le Roman populaire français* (P. Hustache); René Guise, *Balzac* (R. Chollet)

Tables de l'année 1994

*Anschriften der Mitarbeiter*

Prof. Dr. Ernst Behler, University of Washington, Seattle, WA 98195 (USA)

Prof. Dr. Jochen Hörisch, Universität Mannheim, Seminar für Deutsche Philologie, Neuere Germanistik II, Schloss, Ehrenhof West, 68131 Mannheim

Prof. Dr. Elena Aggazzi, Università di Bergamo, Piazza Vecchia 8, 24100 Bergamo.

Frau Dr. Andrea Gnam, Rittnertstr. 14, 76227 Karlsruhe

Dr. Michael Wetzel, Wissenschaftliches Zentrum II der Gesamthochschule Kassel, Gottschalkstr. 26, 34127 Kassel

Dr. Christa Karpenstein-Eßbach, Schubertstr. 1, 79104 Freiburg

Alexandra Hildebrandt, Bahnhofstraße 29 a, 90559 Burghann

Dr. Géza v. Molnár, Northwestern University, Department of German, 152 Kresge Hall, 1859 Sheridan Road, Evanston, Illinois 60208-2203 (USA)

Dr. Donatella Di Cesare, Via Chiana 48, I-00198 Roma

Dr. Paola Mayer, The University of British Columbia, Departement of Germany Studies, 1873 East Mall, Vancouver, B. C. Canada VGT 1Z1

Dr. Olaf Briese, Lychener Str. 80, 10437 Berlin

Elisabeth Décultot, 22, rue Clauzel, F-75009 Paris

Andreas Göbel, Universität Essen, Seminar für Soziologie

Dr. Bernd Stiegler, Hildastr. 50, 79102 Freiburg

Prof. Dr. Günter Oesterle und Frau (Ingrid), Institut für neuere deutsche Literatur, Justus-Liebig-Universität, Otto-Behaghel-Str. 10, 35394 Gießen

Dr. Ralf Simon, Agrippinenstr. 7, 53115 Bonn

Priv. Doz. Dr. Barbara Hahn, Fasanenstr. 44, 10791 Berlin

Dr. Gisela Horn, Stauffenbergstr. 55, 07747 Jena

Dr. Peter Heßelmann, Eugen-Müller-Str. 12, 48145 Münster

Prof. Dr. Renate Schlesier, Universität Gesamthochschule Paderborn, Fachbereich 3, Sprach- und Literaturwissenschaft, Kulturwissenschaftliche Anthropologie, Warburger Str. 100, 33098 Paderborn

Dr. Uwe Steiner, Max-Joseph-Str. 33, 68167 Mannheim

Bettina Bremer, Hauptstraße 60, 35435 Wettenberg

Prof. Dr. Stéphane Michaud, 14 rue Serpente, F-75006 Paris

# **In eigener Sache**

## **Einladung zum Abonnement**

Der konsequente Empirismus endigt mit Beiträgen zur Ausglei-  
chung der Mißverständnisse oder mit einer Subskription auf die Wahrheit.

Friedrich Schlegel, Athenäum-Fragment 446

Die Wahrheit können Sie nicht subscribieren, wohl aber

**ATHENÄUM**

Jahrbuch für Romantik

Abopreis: DM 42,80, Einzelverkaufspreis ab Band 2: DM 52,80

Bitte bestellen Sie beim Verlag Ferdinand Schöningh oder bei Ihrer Buch-  
handlung.

## **Hinweise für die Autoren**

Bitte schicken Sie die Manuskripte an:

Verlag Ferdinand Schöningh  
Jühenplatz 1  
33098 Paderborn

Für unverlangt eingesandte Texte und Rezensionsexemplare können wir  
keine Gewähr übernehmen. Eine Zweitschrift oder Kopie Ihres Beitrags  
sollten Sie selbst sicher verwahren.

Die Manuskripte sollen folgendermaßen eingerichtet sein:

1. Unterstreichung bedeutet Kursivsatz, doppelte Unterstreichung ge-  
sperrter Satz (nur in Zitaten, nach Vorlage).

## 2. Im Text:

Zitate in doppelte Anführungszeichen

Größere Zitate (mehr als 3 Zeilen) und Verse einrücken. Sie werden in kleinem Druck gesetzt; eine weitere Kennzeichnung entfällt.

Auslassungen oder eigene Zusätze im Zitat: [...].

Hochzahlen (für Anmerkungen) ohne Klammer hinter den schließenden Anführungszeichen, und zwar vor Komma, Semikolon und Doppelpunkt, aber hinter dem Punkt.

## 3. Fußnoten:

Alle Anmerkungen fortlaufend durchnummeriert am Schluß des Manuskriptes. Hochzahlen ohne Klammer oder Punkt.

Literaturangaben in folgender Form:

## a) Bücher

- Monographien: Vorname Zuname des Verfassers: Titel. Ort Jahr, Band, Seite.
- Editionen: Vorname Zuname (Hrsg.), Titel, Ort Jahr, Seite.

## b) Artikel

- in Zeitschriften: Vorname Zuname des Verfassers: Titel. In: Zeitschriftentitel Bandnummer, Jahr, Seite.
- in Sammelwerken: Vorname Zuname des Verfassers: Titel. In: Titel des Sammelwerks, hg. von Vorname Zuname. Ort Jahr, Band, Seite.

Bei wiederholter Zitierung desselben Werkes: Zuname des Verfassers (Anm. XXX), S. x.

## 4. Abkürzungen:

Zeitschriftentitel u. dgl. möglichst nach dem Verzeichnis der 'Germanistik' u. ä.

S. = Seite

hg. v. = herausgegeben von

von Auflagenziffer vor der Jahreszahl hochgestellt.

## 5. Korrekturen:

Der Verlag trägt die Kosten für die von der Druckerei nicht verschuldeten Korrekturen nur in beschränktem Maße und behält sich vor, den Verfassern die Mehrkosten für Autorkorrekturen zu belasten.



[www.books2ebooks.eu](http://www.books2ebooks.eu)